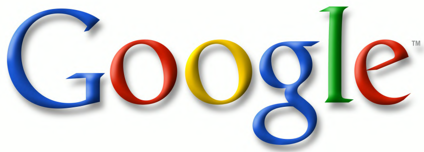
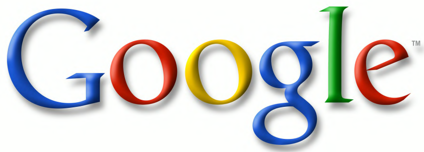







LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY
OF
CALIFORNIA



DELFINO ORSI

Dottore in Lettere



LA PASSIONE DI SORDEVOLO

Studio di Drammatica Popolare



• Illustrazioni di A. Montalti •



MILANO - G. RICORDI & C. - EDITORI

MDCCCXCII

(PRINTED IN ITA

all'egregio dottor A. Zanelli
affettuosamente
Asti, 29 marzo del 92

LA "PASSIONE" DI SORDEVOLO

DELFINO ORSI

DOTTORE IN LETTERE

LA PASSIONE
DI
SORDEVOLO

STUDIO DI DRAMMATICA POPOLARE

ILLUSTRAZIONI DI A. MONTALTI



R. STABILIMENTO TITO DI GIO. RICORDI E FRANCESCO LUCCA
DI
G. RICORDI & C.
EDITORI-STAMPATORI
MILANO - ROMA - NAPOLI - PALERMO - PARIGI - LONDRA



AL PROFESSORE

ALESSANDRO D'ANCONA

Egregio Professore,

A Lei, illustratore così magistralmente felice del teatro italiano, niun contributo, per quanto minimo, alla storia di esso, par dispregevole.

Così voglia, nella sua solita benevolenza, accogliere questo tenuissimo omaggio.

Delfino Orsi.





I.

La rappresentazione sacra in Piemonte



I.

La rappresentazione sacra in Piemonte.

OZIOSA impresa sarebbe l'insistere oggi sull' importanza degli studî diretti a mettere in chiara luce la sacra rappresentazione. Quando ad ingenerare una siffatta persuasione non bastasse l'autorità dei valentuomini che a questa forma letteraria han dedicato la loro attività sapiente, il solo riguardo, ch' essa è la manifestazione più larga, più originale e più libera della drammatica presso le genti latine, sta qual ragione sufficiente a spiegare, a giustificare, a promuovere ogni più minuziosa ricerca. Vero è che presso di noi questa forma non ebbe la sua intera natural esplicazione: anch' essa nella febbre umanistica cedette il campo alla esumazione del teatro antico, la cui imitazione doveva restringere definitivamente a limiti molto angusti lo svolgimento del nostro teatro; e questo sminuimento era fenomeno di forma e di concetto ad un tempo, poichè all' ideale illimitatamente mistico del medio-evo ben si confaceva la sacra rappresentazione, libera d' ogni impaccio, sciolta da ogni regola, spaziante dalla realtà più cruda al trascendentalismo più spirituale, sprezzante ogni inverosimiglianza, ogni assurdo, ogni anacronismo, mentre invece il concetto serenamente

epicureo della vita nel Rinascimento ha bisogno di riposarsi nella forma regolare, sistemata, logica del teatro classico.

Ma sarebbe con tutto ciò esagerazione il negare alla drammatica erudita ogni qualsiasi relazione di dipendenza dalla sacra rappresentazione, la quale non declinò e non sparve



senza aver prima contrastato il campo, ed ogni contrasto provoca uno scambio di elementi fra gli avversarî, e chi ne esce vittorioso subisce pur sempre suo malgrado una qualche modificazione.

Se dunque lo studio della sacra rappresentazione è interessante per sè, come momento storico letterario, esso ha poi anche valore per quel che riguarda l'eredità trasmessa alla drammatica italiana posteriore.



E gli è per questo che critici valenti proseguirono questo genere letterario nelle sue varie manifestazioni e nelle varie regioni italiane (1).

Nel coro delle quali non poteva mancare il Piemonte, dove era pur fiorita la lauda, manifestazione prima dello spirito drammatico religioso (2), e dove anche la sacra rappresentazione ebbe il suo svolgimento. Son però ancora incerti e vaghi assai gli accenni raccolti; talvolta è il semplice ricordo materiale di una recita fatta (3); tal altra non è neppur possibile di precisarne il carattere schiettamente sacro (4); e v'ha pur casi in cui questo carattere potrebbe mettersi assai in dubbio, come per quella Natività rappresentata in Chieri nel 1494 in occasione del ricevimento di Carlo VIII, dove l'interesse si concentrò sur una bellissima dama coricata in un bel letto, senza poi che veramente si comprenda come lo spettacolo sia andato a finire, sebbene lo si possa maliziosamente supporre anche troppo, considerando il carattere molto galante che avea preso in Piemonte quella discesa del re francese (5).

A fermarci sopra una data sicura e sopra un componimento veramente drammatico, può giovare la Passione di Gesù Cristo (6) rappresentata in Revello presso Saluzzo tra il 1481 e il 1486 (7): lunghissimo componimento diviso in tre giornate, il quale è pedestremente modellato sui grandi misteri francesi e non presenta quindi per questo lato un interesse regionale italiano; tanto più che non ne conosciamo sufficientemente la fortuna.



Pochissimo dunque possediamo di certo circa al peculiare carattere preso dalla rappresentazione sacra in Piemonte. Ma questo carattere non dovette certamente mancare, chè in ogni regione l'elemento formale del dialetto e quello morale del-

l'indole e del vivere sociale imprimono certe indelebili impronte in ogni qualunque produzione artistica, e più specialmente nella drammatica, maggiormente destinata alla popolarità e manipolata da un maggior numero di persone del popolo, le quali assai difficilmente rinunziano a certe manifestazioni ed affermazioni della loro individualità.

A determinare questa scarsità ed incertezza di notizie deve assai probabilmente aver operato il fatto che campo abituale di questa forma drammatica non furono nel Piemonte le città, sì bene i villaggi, e più specialmente e durevolmente i villaggi lontani, internati nelle valli, addossati alle montagne: lì rimase più schietta la fede, e più ingenua la forma esteriore di quella; lì nel rigor perpetuo della neve e della bruma mantennesi — non si badi al gioco dell' antitesi — il fuoco sacro del misticismo.

Ed appunto per questa sua condizione non perì affatto la rappresentazione sacra in Piemonte; anzi, lungi da ogni contatto colle splendidezze cittadine, ivi conservossi la tradizione quasi pura, incurante delle trasformazioni del vivere sociale e del pensiero universale; poi, quando anche nelle popolazioni campagnuole venne ad affievolirsi od a modificarsi la ragion della fede, la tradizione continuò per legge d' inerzia, perchè non metteva conto di sopprimerla, per forza di quell'abitudine espressa nel proverbio egregiamente illustrato da F. A. Bon: Così faceva mio padre!

Rimase perciò costante nelle sue diverse forme, con maggior o minor apparato, in un vasto recinto o in un ristretto baraccone, sulla piazza parrocchiale o in una confraternita: niuno pensò a modificarla o perfezionarla, ma tutti rimasero fedeli all' antico cerimoniale; niuno tentò di soverchiare l'altro con qualche novità, ma tutti serbarono i lor proprî modelli. Solo in taluni luoghi, assai probabilmente per suggerimento o interdizione del clero, la rappresentazione recitata risalì la corrente, ritornò alle prime forme esclusivamente mimiche, ·sse ad una processione simbolica.

È evidente perciò l'importanza che può avere lo studiar oggi queste reliquie, appunto a causa della loro ingenua conservazione: importanza relativa, s'intende. Noi dobbiamo infatti dirci: cerchiamo di cancellare, se è possibile, dalla rappresentazione odierna tutto quel che di nuovo può avervi indotto il costume o il pensiero moderno, rechiamo nell'esame di essa un lavoro di vivisezione; e potremo così ricostruire almeno in qualche parte l'antica rappresentazione sacra piemontese.

E sarà ricostruzione formale ed ideale ad un tempo. Chè, ove domina esclusiva la tradizione, ove specialmente nelle forme dell'arte fu vietata ogni novità ispirata alla vita presente, ove ogni evoluzione artistica rimase ignorata, ove la rappresentazione restò come usanza immutabile locale, e non come fenomeno artificiale, è assai probabile che così l'assetto materiale, come l'indole della recitazione, come il colorito peculiare ideale, siano rimaste assai vicine all'antico. Allora si potranno trar fuori alcuni speciali caratteri, che devono inevitabilmente sfuggire a chi eserciti la sua osservazione solamente sui testi manoscritti e a stampa, freddi e muti. Poichè nella drammatica lo studio della forma di rappresentazione non è men rilevante di quello della materia rappresentata; tanto la recitazione esercita continuamente la sua efficacia moderatrice e direttrice sulla produzione letteraria, e la indirizza e modifica a norma dell'effetto ottenuto sugli spettatori.



Se noi esaminiamo difatto attentamente la letteratura drammatica sacra in Italia, una cosa par risultare subito evidente: lo scader molto presto della assoluta serietà e buona fede così da parte degli attori come degli spettatori: gli stessi prologhi degli angeli dove troppo lungamente s'insiste a

raccomandar l'attenzione e la costumatezza agli spettatori, alcune licenze dove si domanda scusa per la deficenza degli attori e si rimproverano velatamente coloro i quali non avranno riportato dalla rappresentazione tutto il possibile profitto all'anima, confermano l'osservazione.

Or questa tendenza di spettatori e di attori a modificare il dramma con certa leggerezza nella recitazione, non potè essere senza efficacia sulla produzione letteraria. L'ingegno italiano par che si ribelli assai per tempo al rigorismo ascetico dominante e preoccupante la drammatica religiosa; a poco a poco il famoso demonio dantesco s'annida nel becchetto, tra le cappe, sotto le tuniche dei recitanti: è lo spirito, non diciamo addirittura della miscredenza, ma dell'indifferenza; è un bisogno di alleviare quel che di minacciosamente cupo spira dalla scena introducendovi qualche cosa di ameno. Par che dalla biblica austerità s'ingeneri facilmente la monotonía e la stanchezza, e si ricorre all'umorismo profano. Dapprima ci si accontenta di romper la rappresentazione con qualche intermezzo burlesco; poi l'elemento umoristico penetra risolutamente nel corpo stesso della sacra rappresentazione, e il vecchio scheletro è rimpolpato di motivi novi, estranei, ridicoli e spesso triviali. Allora nel Figliuol prodigo i fanciulli s'accapiglian malamente fra loro, e l'oste scherza grassamente coi ruffiani, e la sgualdrina s'attiene al suo natural repertorio di sconvenienti parole; nella Santa Uliva l'oste e l'ostessa si vilipendono bruscamente; nella Passione vien la serva di Pilato a pregare i giudici d'aver sofferenza qualche istante perchè il padrone è ancora a letto; nella Risurrezione lo speziale vanta la buona qualità ed il buon prezzo dei suoi specifici; nella Natività, Gelindo s'incarica di provocar le grasse risate colle sue teorie diffidenti circa alla castità muliebre; nel San Giovanni Gualberto la condotta impudente del vescovo simoniaco eccita le mormorazioni ingiuriose del popolo; nella Conversione di Santa Maria Maddalena, Monna Perla

e Monna Francesca contendono plebeiamente pel posto alla predica, ed è pur già accennato il motivo, così largamente sfruttato poi dai comici dell'arte e da Molière, dei medici che disputano scioccamente in un latino maccaronico, mentre il malato si muore... (8).

Tutto ciò accade, si noti, già nei momenti migliori e più floridi della rappresentazione sacra, nello stesso quattrocento a cui quasi tutti i testi conservatici appartengono; e tutta questa larga messe umoristica vien fuori da quegli stessi primitivi testi. Riferiamoci ora a quanto osservammo circa l'efficacia inevitabile esercitata gradatamente sulla produzione dalla recitazione e dalla impressione riflessa sugli spettatori; ricordiamo la tendenza italiana all'umorismo, tanto più dominante quanto più ci allontaniamo dal terrore medioevale e s'affievolisce la fede. Dovremo concludere che, poichè la produzione drammatica cessò o quasi, la trasformazione dovesse aver luogo sugli antichi testi ancor recitati. Eco di questa trasformazione sono difatti le numerose varianti subíte, nelle successive edizioni, dai testi. Ma dovremo noi credere che tutto l'elemento umoristico si limitasse qui? Non è più logico il pensare che molta parte fosse lasciata liberamente al recitante, che l'umorismo fosse un po' a soggetto, che insomma la parte comica, o la commedia che si voglia dire, nella tragedia sacra, seguisse parallelamente le sorti della commedia profana, ferma restando la parte tragica? Alcuni accenni negli stessi testi sembrano dirci, nella loro varietà secondo il diverso luogo della stampa, essere stato l'elemento comico molto più ampio, libero e variabile secondo tradizioni e preferenze locali. Vogliamo recare un esempio? Pochissime volte si accenna espressamente con didascalíe all'intervento dei diavoli nella rappresentazione. Or essi tenevano una parte mimicamente assai larga; avevano sempre un loro apposito refugio, e servivano a far sgombrare la scena stabile dai cadaveri. V'è qui dunque un giuoco di scena lasciato interamente all'arbitrio dei recitanti: quanti versacci, quante

bestemmie, quante mariuolerie non avranno escogitato diavoli e diavolesse per riposare gli spettatori dalla intensità d'attenzione, ed esilararli un po'?



Son questi ed altri ancora i caratteri che non possono ricavarsi dal semplice studio dei testi, e che forse possono invece ancora ricostruirsi col confronto delle odierne sacre rappresentazioni.

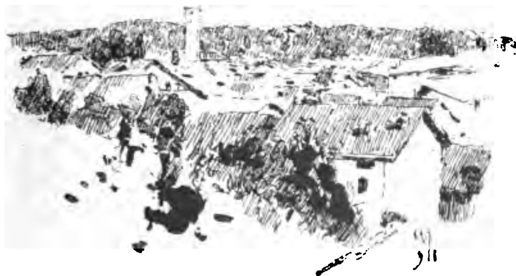
Ecco la ragione per cui — sebbene in Italia più non vibri schietto e vivo quel sentimento religioso che pare essersi conservato nel mistico villaggio delle Alpi bavaresi, Oberammergau — può essere interessante il tener dietro a quelle poche vestigia delle antiche tradizioni: tanto più interessante e più importante in quanto ogni anno più, sotto diverse influenze e nella lotta colle tendenze positive degli spiriti, vanno perdendosi quelle poche reliquie delle vetustissime forme.

Difatti son pochi anni ancora, e il Piemonte aveva frequenti queste rappresentazioni. Il Biellese teneva forse il primo posto: ne son recenti i ricordi a Salussola, Occhieppo (9), Mortigliengo, Mongrando, Cavaglià, Sordevolo, ecc. Il Canavesano conservava pure in parecchi luoghi tale usanza (10); e così la valle d'Aosta e il circondario d'Alba (11). Durava il costume nel territorio monferrino e astigiano (San Damiano, Castagnole Lanze, Costigliole, Celle, Tigliole, ecc.), dove, per altro, come in molti luoghi della provincia di Novara (Castelletto Ticino, Romagnano-Sesia, ecc.), la rappresentazione ha presto ceduto il luogo ad una processione simbolica (12), che conservasi e si conserverà assai probabilmente, perchè annessa all'idea spirituale è la pratica delle frequenti stazioni rifocillanti: in nient'altro forse che in questa parti-

colarità differendo dalla processione prettamente religiosa del giovedì santo, ch'è comune a tutto l'alto Piemonte.

Ma oggi forse un solo paese resta costantemente fedele alla tradizione: Sordevolo, dove del resto la sacra rappresentazione ha, da più lungo tempo, e con più larga popolarità e rinomanza, interesse ben maggiore per lo studioso.

Consideriamola dunque, finch'è possibile, nei suoi particolari più caratteristici.



II.

La tradizione a Sordevolo



Veduta generale di Sordevolo.



II.

La tradizione a Sordevolo (13).

Sordevolo è un ameno paesello (14), su nei monti del Biellese; dista da Biella appena otto chilometri, per una piacevole ma erta salita. È attorniato da una quantità di santuari e di cappelle, che insieme agli stabilimenti idroterapici, alle numerosissime fabbriche, alle acque rumoreggianti e spumeggianti fra le roccie, alle sontuose ville dei tenaci industriali arricchiti, danno fisionomia caratteristica a quella regione.

Ed in questo villaggio da una lunghissima serie d'anni si perpetua la tradizione della forma drammatica sacra. Non si può con certezza risalire alle origini prime di tale usanza; ma possiamo senza esagerazione affermarne la vetustà parecchie volte secolare, se badiamo al fatto che il paese ne è tutto quanto preoccupato di generazione in generazione. Nacque, o si mantenne almeno, più che per bisogno religioso, per concetto umanitario di beneficenza, alla quale furon sempre destinati gli introiti (15).

La rappresentazione par esser stata dapprima annuale, biennale poi; mancò qualche volta, risorse spontanea. Diversi furono gli argomenti esposti drammaticamente: predi-

letti fra tutti Il Giudizio Universale (16), La Passione e La Risurrezione.

Dal 1850 la tradizione prese norme più regolari e sicure. Abbandonati il Giudizio Universale e la Risurrezione, che richiedevano un assetto scenico complicato a molti e varî scompartimenti, e che parevano troppo contrastare coll'odierno rifugiarsi del concetto religioso in forme molto spirituali e nemiche delle chiassose esteriorità, rimase sola la Passione.

Fu stabilito pur anche come termine di distanza tra le serie di rappresentazioni un quinquennio, limite che fu turbato talvolta per ragioni locali, e specialmente per necessità di pronti soccorsi in tristi annate.

Così date certe di queste serie sono: 1850, 1854, 1860, 1865, 1871, 1876, 1881, 1886, 1891 (17).

Lo spettacolo ha luogo per quattro domeniche consecutive. Ad ogni cosa sopraintende un Comitato permanente, esclusivamente operaio (18).



Io ero in quest'anno a Sordevolo, alla prima rappresentazione, il 12 aprile. La pioggia, anzi la neve insistente, che nella mattina aveva minacciato di far rimandar lo spettacolo, cessò verso mezzogiorno. Giungono numerose e chiassose le carovane, e giungon di lontano nei caratteristici costumi valligiani: vecchie donne, fedeli alla Passione che bambine già venivano a vedere; giovani spose, sulle cui labbra erra un sorriso incerto di incredulità e di curiosità; fanciulle, che han negli occhi un tremor di desiderio e d'incerto sgomento; uomini, che ciancian forte la loro freddezza religiosa; giovanotti, con una cert'aria di braveria, che accorrono dovunque è molta gente, e molte ragazze da marito sopratutto...

Da ogni casa escono e s'incamminano tutti all'estremità nord del paese angeli e giudei, cavalleggieri e centurioni, farisei e maddalene, apostoli e diavoli, pellegrini e ladroni. Poi ad un tratto giunge all'orecchio lo squillar delle trombe: è il corteo, che, annunziato dall'antica banda sordevolese, percorre, alle 2 pom., con puntualità regale, tutto il villaggio per recarsi alla rappresentazione, attraversando la via maestra nella sua massima lunghezza e suscitando nella folla le più vive e più diverse impressioni... Precede a cavallo il centurione seguito da alcuni cavalieri; poi viene la lunghissima schiera degli angeli, poco meno di cento e cinquanta; segue la banda musicale; nuovamente cavalieri; poi Giuda, Cristo cogli apostoli e le Marie; ancora gente a cavallo, cui tengon dietro i pellegrini ed i primi seguaci di Cristo; e, dopo un altro plotone di cavalieri, vengono colle loro numerose corti di moretti e di armigeri, Caifas, Erode, Anna colla ancella, Pilato colla moglie; sfilano in due schiere i moltissimi giudei, scribi e farisei; un gruppo di cavalieri li separa da Barabba e dai ladroni incatenati; vengono ancora, levando alti clamori nella moltitudine, i diavoli che portano su un carro Lucifero; un ul-



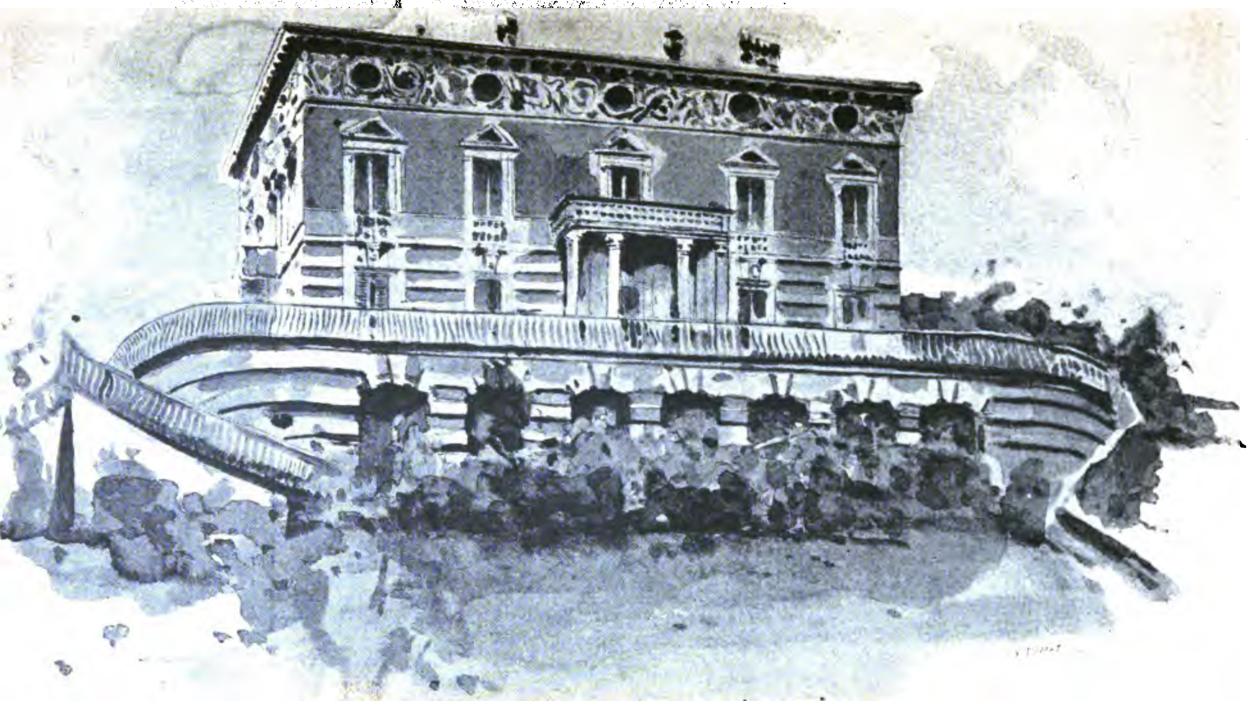
timo plotone di cavalieri chiude il corteo. Il quale procede lentamente: ma non tanto che non si possa studiare in diversi punti l'impressione riflessa sulla folla dalla fantasmagorica sfilata.

Ed ora entriamo nell'anfiteatro.

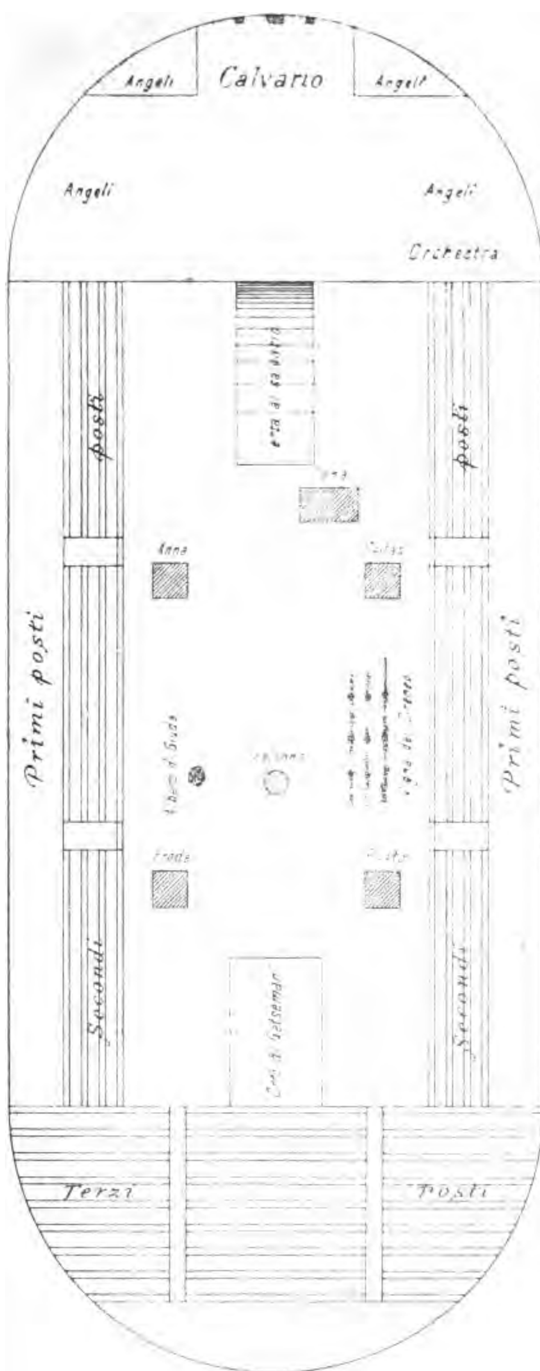


III.

La rappresentazione della "Passione"



Villa Maggia.



Angeli
Calvario
Angeli
Angeli
Angeli
Orchestra
posti
posti
Anna
Primi posti
Primi posti
Secondi
Secondi
Terzi
posti



III.

La rappresentazione della " Passione. "

Luogo della rappresentazione è un vasto prato, alla destra dell'ingresso nel villaggio; la via che conduce a Pollone lo divide dalla sontuosa villa Maggia (19). L'anfiteatro è costituito da un ampio recinto elittico. L'uno dei due semicerchi è riserbato agli spettatori dei terzi posti (20) e l'elevazione graduale del terreno permette a tutti di vedere comodamente lo spettacolo; lungo i due lati di lunghezza corrono attorno attorno all'orlo estremo del cerchio le gradinate dei secondi posti; ad esse sovrastano le tribune: l'anfiteatro è capace di accogliere da quattro a cinquemila spettatori.

Nell'opposto semicerchio è costruito il gran palco rappresentante il Calvario, a cui si sale per un'erta erbosa; ai lati del Calvario su diversi ripiani stanno gli angeli e l'orchestra; sotto al palco è la regione infernale, donde usciranno tumultuando diavoli e diavolesse.

Giù nella pista, nel mezzo, ma molto innanzi verso l'emicerchio dei terzi posti, è l'orto di Getsemani: più in dentro la colonna per la flagellazione; verso destra l'albero di Giuda, a sinistra la vigna del Cireneo; da questo stesso lato, ma più vicina al palco del Calvario, è preparata la tavola per la cena. Ai quattro angoli della pista son le cattedre di Caifas, Anna, Erode e Pilato, i quali coi moretti e colla corte già

occupano stabilmente i loro posti. La rappresentazione incomincia.



Il testo della Passione qui rappresentata è quello della Compagnia del Gonfalone che lo recitava in Roma nel Colosseo dagli ultimi anni del quattrocento a parte del secolo XVI: autore principale ne fu Giuliano Dati, vescovo di San Leone nelle Calabrie, che morì in Roma nel 1523 (21). Questa Passione (22) — che, rappresentata di nottetempo in quell'immenso edificio pagano, doveva suscitare così spontanee e vivaci sensazioni evocando subiti raffronti, e faceva accorrere gran calca di gente, come ci avverte un accenno della Cortigiana di Pietro Aretino, e provocava le ire furibonde del popolo delirante contro gli attori che sostenevan la parte di giudei (23) — ebbe grande e lungo favore, e fu riprodotta in numerosissime edizioni (24). L'edizione seguita a Sordevolo è quella torinese (25), la quale reca qualche variante dalla prima edizione romana: varianti che, come vedremo, migliorandola per quanto riguarda la condotta, la danneggiano quasi sempre nella parte poetica. Ma i testi, che corrono fra i recitanti, son tutti manoscritti; e qui nuovamente ci s'imbatte in varianti ed aggiunte locali.



Scende dunque nella pista l'Angelo-Prologo, ed invita gli spettatori al silenzio ed al rispetto:

Quel glorioso Iddio che 'l tutto regge,
Salvi e mantenghi il Popol adunato
Nella sua gloriosa e santa Legge,
Poi lo conduca al suo Regno Beato.

Però, Popol divoto e magno gregge,
Di far silenzio ciascun sia pregato;
Se state avanti qui con divozione,
Rappresentar vedrete la Passione (26).

Riassume quindi abbastanza prolissamente lo spettacolo promesso, e conchiude ripigliando il primiero motivo:

Sicchè divoti miei fedeli Cristiani (!)
Quando il vedrete poi levar di Croce,
Ciascun divotamente alzi le mani,
Rendendo grazie a Dio con la (sua) voce,
Pregandolo che vi facci allegri e sani
Rimovendo da voi quel che vi nuoce.
Per amor di Gesù siete pregati
Di far(e) silenzio e viver costumati.

Segue allora la lunga scena, quasi interamente mimica, della Coena Domini, la quale è aggiunta affatto locale, perchè nè l'edizione romana, nè la torinese vi accennano (27). Dovrem credere che non ultima ragione ad introdurre questa novità sia stato il desiderio di far una buona mangiata, quel desiderio che fa ricercare come favorite le parti degli apostoli e dei pellegrini, poco faticose ed assai... nutrienti? Potrebbesi inclinare per l'affermazione, se badassimo all'appetito formidabile di che quei montanari danno coscienzioso esempio, mentre su da i lati del Calvario risuonano i cori angelici:

IL PRIMO CORO.

Degli occulti (e) gran secreti
Di natura si disputa.
Per il vol(g)er dei Pianeti
Ogni cosa (si) rimuta.
Solo Iddio mai non si muta,
Però lascia ogni altra cosa,
Solo in lui or ti riposa
Creator dell'Universo.

IL SECONDO CORO.

Questa vita è un mar (di) traverso,
Tempestoso, e pien d'affanno.
Felice è chi trova il verso
Di salvarsi senza danno.
Solo quelli in porto vanno
Ch'han(no) l'occhio a Dio eterno,
Buona vi(t)a e buon governo
Per condurci a salvamento.

Intanto due diavoli sbucan dall'Inferno e vengono a ciascuno apostolo per scovare il possibile traditore; ed esultano scoprendo Giuda, e lo accarezzano e, quasi diremmo, lo ipnotizzano col loro fluido. Terminati i cori, il Nazareno si alza e procede al lavabo degli apostoli; poi con gran compostezza spartisce il pane ed il vino, la carne ed il sangue del nuovo testamento; e, quando ha minacciato colui che dovrà tradirlo, e Giuda imprudentemente si è scoperto, è come impegnato il duello tra i due grandi protagonisti del dramma cristiano, Giuda e Cristo, protagonisti eterni del dramma umano. Essi da quel momento riempiono di sè tutta l'immensa scena, e giganteggiano con diversa attrattiva riducendo le altre figure al semplice ufficio di comparse.







Gli è che la lotta di Giuda contro il Cristo reca in atto il canone di Voltaire: « au théâtre, il ne faut pas tuer que les gens à qui l'on s'interesse; il y a plus: il ne faut guère les faire tuer que par des gens qui s'intéressent ou doivent s'intéresser à eux. » — Dapprima anzi, Giuda suscita maggior interesse dello stesso Gesù: roso dall' invidia, egli è andato ai farisei lor proponendo di tradire il suo Maestro:

Fate morir costui, qual in tre giorni (!)
Vuol che 'l Tempio disfatto in piè ritorni...

ma però è pur sempre perseguito dal rimorso e vuol parlar sottovoce:

Non dite poi che siate per la via:
Questo è quel desso, e voi l' avete detto.

I Farisei comprendono lo stato d'animo di lui, lo menano un poco a spasso e contrattano il tradimento, mettendo gli uni e gli altri a nudo la propria grettezza:

Se tu cel dai in mano a salvamento,
Ci sarà grato e toccarai l' argento.

Le passeggiate dei Farisei con Giuda al tribunale di Caifas prima, di Anna poi, incominciano ad animar lo spettacolo; ma in Giuda è la febbre del denaro:

...... fa che 'l mio argento,
Che m' hai promesso, non mi venga meno;
Sappi, che in corpo mio ho gran tormento:
Conoscendo di voi tutto il veleno;
Andiamo ad Anna, e datemi i denari
Chè tai guadagni se ne trovan rari.

(Il Fariseo mostra di parlare in segreto ad Anna e (come) conta i denari a Giuda :)

Piglia denari, e uno e due e tre,
E quattro, e cinque, e sei (e sette) e otto
E vinti e trenta : ecco pagato il (!) scotto.
Se sei di questo prezzo ormai contento,
Comincia ad eseguir il tradimento.



Or mentre la turba guidata da Giuda gira per l'ampia scena cercando il Nazareno, questi prega cogli apostoli nell'orto di Getsemani, e la sua voce levasi dolce e rassegnata ad un tempo, in contrasto col tepido zelo dei suoi stessi seguaci sorpresi dal sonno :

Per ben, che la mia carne assai si doglia
Fa, Padre, ciò che a te è in piacimento.

E non guardare alla mia umana voglia,
La qual vorria fuggir questo tormento.
Lo spir(i)to è pronto a te solo ubbidire,
La carne teme forte di morire.



Allora dalle regioni superne scende lievemente un Angelo col calice:

Figliuol di Dio, o Sommo Creatore,
O Dio ed Uomo qui visibilmente,
Il Padre Eterno vuol questo dolore
Che sopporti pazientemente (!) (28)
E non lo fa se non per grande amore
Che porta alla creata umana gente.
Conforta te Signore a sofferire,
Poichè 'l tuo Padre vuol(e) il tuo morire.



Sparito l' Angelo, i Giudei armati si avanzano ad arrestare colui che Giuda designa col bacio; e alla semplice risposta di Gesù — io son quel desso — cascano tutti a terra. Rinfrancatisi poi, lo conducono ad Anna; e subito vien fuori di tra i Giudei uno speciale tipo, ignoto affatto ai testi stampati: è Marsaglia, il tipo buffo, occupato poi a vilipendere in tutti i modi l'accusato; Marsaglia, cui tocca di cantare da gallo, quando Pietro scaldandosi al fuoco, e minacciato dall' ancella di Anna qual partigiano di Gesù, giura e spergiura rinnegandolo per sottrarsi alle ire di quella furia:



ANCELLA.

Costui mi par che sia del gran Profeta
Seguace set(t)ator per la mia fede,
Se lo guardate in faccia, e non lo vieta,
E va di lungi, e con gran doglia il vede.
Debbe esser fautor di costui certo,
Che nella faccia si conosce aperto.
Tu sei amico vecchio di costui;
Sappi contro di te sono apparecchiata,
Farti portar la pena a te ed a lui,
E mal sarà per te questa giornata.

PIETRO.

Io ti giuro per (mio) Dio, che non l'ò visto,
Nè voglio esser nè son del suo acquisto (29).

Solo il canto del gallo ricorderà a Pietro la profezia che egli aveva ascoltato sdegnosamente dal Maestro, e tardi ed amaramente si pentirà del suo fallo:



Però disposto son questo mio errore
Pianger(e) eternamente con dolore.

Frattanto i Giudei trascinano con crudeli sevizie Gesù a Caifas, ad Anna, a Pilato. Levansi piangenti e minacciosi i cori:

IL PRIMO CORO.

Se dall'uomo in questa vita
Della fine si pensasse,
Non sarebbe chi peccasse,
Tanto è presta la partita!
Prima (è) nostra età fuggita,
Ch'a ben viver l'uom comince.
E 'l piacer mondano vince
E(d) offusca l'intelletto.

IL SECONDO CORO.

Ed acciecato dal diletto
Cade l' uomo in molti mali,
Per li bèni temporali
Lascia Dio, ch' è ben perfetto.
Troppo troppo ha gran difetto
Per un breve e van piacere,
Contra Dio, contra 'l dovere,
Di dar l' anima all' inferno.

E Gesù giunge ad Erode — tipo di monarca annoiato e, diremmo con anacronismo di espressione, spleenetico — che trovando pochissimo piacere ad occuparsi di un uomo muto ad ogni inchiesta, lo fa vestire d' una tunica bianca e ricondurre a Pilato; e la musica accompagna la scena mimica della vestizione.

Pilato non sa decidersi: tenta un espediente ponendo l' alternativa tra la liberazione di Barabba o di Cristo, ma il popolo urla:

Vogliam che Barabba lasciato sia
E Gesù condannato a morte ria.

Corre un Giudeo a liberar Barabba, che esce fuori trasognato, stupito della grazia: non sa come ricompensare il nunzio liberatore; che può donar egli?

Quel che può dar un, che nulla si trova
E che è senza aiuto e senza vita... (30).

non sa come ringraziar Pilato:

Signor mio caro, io non son già bastante
A ringraziar la vostra umanitade...

e scappa presto, per tema che si siano sbagliati e che lo debbano acchiappar di nuovo!

Consegnato Gesù alla sbirraglia imperiale, segue la flagellazione alla colonna, lunga e fastidiosa scena, più mimica che parlata, di dileggio e di battiture. Ma alla plebe eccitata

dai farisei e dagli scribi, tutto ciò è poca cosa ancora: è la morte di Gesù che si vuole. E dalle loro cattedre muovono col proprio seguito Anna e Caifas a reclamar da Pilato la condanna capitale: interpretazione questa specialissima data nell'esecuzione mentre il testo attribuisce genericamente quest'azione e queste battute ai farisei; questa libertà può forse spiegarsi col desiderio di toglier la monotonía cagionata dalla fissità delle quattro cattedre e colla necessità sentita di animar meglio la scena.



Pilato è titubante ancora: da una parte il popolo ferocemente lo istiga:

Crocifiggel, Pilato, prestamente
Che la Legge lo dice, e vuol la gente;

dall'altra la moglie di lui lo scongiura a risparmiare il sangue di un innocente, di cui un sogno le ha svelato il gran destino — interpretazione questa di carattere tutto locale, e di cui in altre Passioni ricorrono solamente vaghi accenni (31). — Si dovrà badare alla prosodia? Ahimè:

Oh sacro consorte, deh pensa a quest'uomo!
Di violentar colui io ti vieto:
Stanotte in sogno, oh! come il vidi:
Egli sull'ale dei venti volava,
Correa sull'onde ed alle tempeste
Del mar parlava; ordinava
Ai pesci dell'acqua che uniti
Alla sua voce obbedivano.

Ed ancor nei deserti i palmizi,
Tutti rispondevangli sommessi.
Di Cedron nel torrente ha pur travolta
Le imago di Cesare nei suoi gorghi
Di sangue vermiglia, ed eran macchiate
Nel fango della Germania sfrondate (?)
Scosse eran le colonne del pretorio,
Velossi il ciel sì come una vestale (!).
Ne la tomba sciagura avrai, Pilato
Se i miei detti non vuoi ascoltare.
Pensa: se il Senato e Cesare sapranno
Ciò, il vil proconsole malediranno.

Ma le minaccie tumultuose la vincono sull'animo debole del proconsole... Allora, mentre la sorte di Gesù è miseramente decisa, Giuda lacerato dai rimorsi viene innanzi:



Dal tristo giorno, che nel mondo nacqui,
Non seppi altro operar che fraudi e inganni,

E(d a) me stesso d'ogni mal compiacqui;
E così ho persi i miei dolorosi anni.
Se traditor io fui, questo lo tacqui:
E de' scompigli, e morte e mille danni
Che ingenerati io n'ho; e questo supera
Che è mio danno eterno e mi vitupera.

(Giuda va a restituire i denari a' Giudei e va dicendo:)

Che peggio si può dir, che traditore,
Orrendo nome e di dispetto pieno?
Ohimè celeste, e mio divin Signore,
Gesù Cristo, benigno Nazareno,
Senza considerar (il) mio grave errore,
Vedi che nel pensar divengo meno.
Trenta denari, i quali oggi sollecito
Render io vuo' perchè è guadagno illecito.
Quanto più penso al mio passato eccesso
Tanto più mi conosco esser dannato!

E poichè ancor lo rode l'ambizione, e poichè gli è chiuso il regno dei cieli, i diavoli vengono ad inspirargli ch'egli può sperare ancora un loco speciale nell'Inferno! E all'Inferno si vota impiccandosi ad un albero. Allora vien fuori tutta la corte infernale capitanata da Lucifero, con fuochi di gioia e versi di allegria: prendono il cadavere su un carro e lo portano via in trionfo.

Spariti col corpo del traditore i diavoli, i manigoldi imperiali spogliano Cristo e gli impongono la croce:

(Il cavalier fa poner la croce in spalla a Cristo)

Orsù dategli in spalla questa croce,
Che egli la porti sul monte Calvario,
E su inchiodato sia con pena atroce, (!)
Con un supplizio più degli altri vario.
Pilato lo comanda con sua voce,
Che sia punito quest'uomo nefario.

(Cristo piglia la croce in spalla e dice:)

Questa è la Croce che debbo patire,
Per il peccato altrui con gran martire (32).

Mentre Gesù trascina penosamente la croce, ingiuriato e percosso più acerbamente ad ogni sua caduta, s' incontra il lagrimevol corteo nel Cireneo, il che offre campo ad una baruffa brutale dei soldati con lui per costringere il pacifico agricoltore a dividere con Cristo il peso della croce: ed anche questa è un'aggiunta al testo stampato, ma ha la sua ragione nella tradizione biblica; con questo però di notevole, che mentre la figura del Cireneo dovrebbe rappresentare l' uomo devoto e pronto al sacrificio, qui nell' esecuzione si snatura affatto quel tipo, facendone un egoista riluttante e provocando così la zuffa coi manigoldi: lo stesso carattere ha il Cireneo nella Rappresentazione del Castellani (33), ed è naturale spiegar ciò col desiderio di esilarare l' uditorio per mezzo di quella contesa plebea e manesca.



Altra addizione locale, di cui nè il testo romano, nè il testo torinese hanno traccia, è l' intervento della Veronica (34) che asciugando i sudori al Nazareno ne ritrae l' immagine sul suo velo e va poi mostrandola al popolo stupito di tal portento:

Sì vago è il tuo tormento,
Bel volto del mio cuore,
Che quasi a me diviene
Amabile il dolore.
In cielo che farai,
Se in rozzo velo impresso,
Di tante pene oppresso,
Spiri sì dolce amor?



Ah! qual provo fier dolore
Al pietoso tuo aspetto,
Sposo caro, Gesù diletto
All'intenso tuo soffrir!
Già che porger refrigerio
Agli immensi patimenti
E crudeli spasimenti (!)
Incapace fatta son,
Deh! permetti ch'io ti terga
Dal tuo viso, amabil Cristo,
Il sudore e sangue misto
Nell'amore e lacrimare

. . . .

Ecco impronto quel bel volto
Su questo bianco pannolino!
Oh mio caro Gesù divino,
Io ti voglio sempre amar!

Salita lentamente e faticosamente l'erta al Calvario, segue la crocifissione — fatica particolare di Marsaglia « che ha portato i chiodi e la tenaglia » — mentre il Coro gentil canta:



O Iddio, quanto giusto sei;
Quanta invidia tu hai dato!
Sol per pena del peccato
Di superbia li Giudei
E a morte condannato,
Per invidia Gesù santo,
Quasi causa di gran pianto,
Di far a tal morte ancora.
Non li par sia in Croce morto,
Nè pensando al gran torto,
Nè di Dio l'offesa ancora,
Purchè Gesù in croce mora,



Non si cura di giustizia,
Giudei pieni di malizia,
Di veleno, odio e rabbia (35).

Intanto, giù nella pista, girano attorno attorno dolenti San Giovanni (36), Maria Vergine, la Maria Cleofe, Salonne e Maddalena, e dietro vengono i seguaci, i pellegrini: ascendono poi tutti al Calvario.

Cristo è già in croce coi ladroni a lato: l'apoteosi incomincia. D'allora egli solo grandeggia sulla scena, nella folla immensa che lo attornia; tra la fantasmagoria dei colori vivaci tutti gli sguardi sono per la carne emaciata e sanguinolenta di lui, che, vilipeso e torturato dagli uni, commiserato e pianto dagli altri, spira perdonando ai suoi carnefici, ed invocando Elia (37).



Vanno i pellegrini ginocchioni alla croce; segue quindi la deposizione per opera di Giuseppe d'Arimatía e di Nicodemo, mentre gli angeli cantano preannunziando la esaltazione di Gesù nei cieli:

O Giudei, sì grande errore,
Ch'oggi avete perpetrato,

Vi sarà mai perdonato
Da Dio Eterno Creatore.
Se aspettate il Salvatore
Nella Legge a voi promesso
Certo Gesù era quel desso (!)
Di virtù esempio e norma.
Gesù, e Dio tra noi in forma
Di vil servo in terra è stato,
Al sepolcro morto è andato.
Stimasi che per tre giorni dorma : (!)
Prenderà poi nuova forma
Il suo corpo prezïoso;
Trionfante e glorïoso,
Ch'aprirà la via del Cielo.

Formasi poscia un pietoso accompagnamento, che dà sepoltura al corpo del Nazareno, al suono d'una marcia funebre.



E la rappresentazione si compie coll'arrivo nel circo del Centurione e dei suoi cavalleggeri che al galoppo percorrono il campo e si ferman di botto davanti a Pilato, cui il Centurione rimprovera di aver ceduto alle istigazioni dei Giudei condannando Cristo, che i grandi segni ed i prodigi, i terremoti orrendi e spessi tuoni chiarirono essere veramente il figliuol di Dio.



Così chiudesi, alle 6 pom., lo spettacolo, dopo circa quattro ore di azione non interrotta. E il corteo si forma di nuovo; e la moltitudine s' affolla sulle vie a rivedere ancora quel Gesù e quel Giuda, quella Maria e quella Maddalena, quella sfilata lunghissima di personaggi, i quali passan fieri, rossi in volto per la fatica durata, ma lieti, ingentiliti dall' amor proprio artistico, che muove ed agita cosciente o incosciente il cuor di ciascuno!



IV.

L'esecuzione

IV.

L'esecuzione



IV.

L' esecuzione.

Quando si è seguita con lunga cura ed amoroso studio questa rappresentazione, una osservazione prima di ogni altra sorge in noi chiara e spontanea: potrà forse scadere e perdersi, non così presto però io credo, questa tradizione di Sordevolo, ma finchè essa dura non ne muterà la forma e specialmente non cambierà d'una linea nè d'una intonazione il modo di recitare, di porgere, di gestire, di operare, di muoversi degli attori. Il che — se può spiacere a chi domandi a questo spettacolo un soddisfacimento assoluto artistico e se sarà anche una delle cause prime a determinare la rovina di quell' usanza — è per noi lietissima constatazione nelle nostre ricerche.

Sarà dunque egoismo, ma tant'è: assai cose che devono parer, e sono, difetti all'occhio dello spettatore disinteressato, han fatto a me la più grata impressione. Gli è ch'io non cerco e non desidero qui la perfezione artistica: tento invece, interrogando lo spettacolo odierno, di rifar la fisionomia dell' antico. Ed allora forse niente giova allo scopo meglio di questa Passione di Sordevolo, ed in essa nulla è forse alla ricerca nostra più utile delle sue imperfezioni e delle sue improprietà!

L'ingenuità difatto è la nota caratteristica di questa rappresentazione: ingenuità conservatasi in quasi tutte le parti di essa (38).



Scenario e macchinario son rimasti allo stadio più embrionale; e poco cammino s'è fatto dall'epoca in cui tutto era supposto e la scena non esisteva affatto, dall'epoca, potrebbe dirsi, preistorica della sacra rappresentazione.

Qui sono scomparse, è vero, le iscrizioni che sui capannucci indicavano un tempo le reggie di Erode e di Anna, o intendevano di raffigurare in uno sfondo aperto una foresta vergine; ma rimane tutta la grande incongruenza di quella scena stabile e varia, dove la gente che si cerca quasi può toccarsi e finge di non vedersi: dove in brev'ora passano i giorni e le notti e i mesi e gli anni: dove i corrieri vanno e vengono in pochi passi a piena vista del pubblico, e dichiarano poi ingenuamente d'aver fatto lunghissimo cammino. Ciò è l'elemento formale e liberissimo della sacra rappresentazione. Ma è pur notevole che ciò ai nostri giorni continui senza sembrar strano e sconveniente a chi lo compie e a chi lo guarda.

Quei buoni valligiani devono essersi detto: quando un velo nero chiude il Calvario, e le tende bianche e rosee delimitano le regioni paradisiache, quale sfondo potrà aversi migliore della campagna e del cielo e delle Alpi biancheggianti di neve? Se poi occorre una croce, un albero, una corda, una catena pesante, che cosa può giovar meglio se non una croce, un albero, una corda, una catena...... e che bisogno c'è di andar scavando ed escogitando raffinatezze, sostituti, sottintesi?

Nè io in verità mi dolgo di una siffatta ingenuità; anzitutto essa giova meglio al caso mio: poi è qui veramente il caso — a proposito di questa liberissima forma drammatica

— di credere necessaria per la illusione scenica solamente la gran linea e di temere nella cura minuziosa dei particolari la morte della grande arte; qui si può accettare senza riserva l'osservazione di Francesco Sarcey, che pur ne pare ecccessiva quando fosse voluta estendere ad ogni caso: « c'est que le théâtre est le pays de l'illusion; l'imagination, une fois mise en branle, se represente avec une facilité singulière les lieux où l'auteur a transporté son action, et elle les fait plus beaux, plus magnifiques qu'aucun artiste n'aurait pu les reproduire...... » (39).



Il vestiario forse fu la cosa unica che si modificasse, per la comodità di provvedersi alle sartorie teatrali, con minor spesa e facilità maggiore. E le fogge del vestire sono per lo più assai convenienti, ma fuor che nelle parti dei protagonisti e in quelle femminili, la cura della proprietà non è certamente rigorosa; o vi hanno molta parte almeno le ragioni speciali della temperie: così nei giorni minaccianti pioggia o neve si lascian volentieri i sandali per calzare gli scarponi.



Resta invece opera gelosa ed esclusiva del villaggio la vestizione degli angeli, per cui si mette a contributo una profusion di bianco, e di ogni gradazione; e riesce, debbesi riconoscerlo, fantastico assai lo spettacolo di quella schiera numerosissima di bimbi, tutti a bianco colla corona di rose e di

gigli, i maschi colle alette di carta o di tela trasparente indorate, argentate, stellate... e quelle testine, ricciute, bionde, brune, rosee, colle labbra atteggiate al sorriso lieto ma composto nella coscienza della mansione loro affidata, recano all'occhio serenità e giocondità e delizia, ben più meravigliosamente interessante che non un centinaio di ballerine appetitose danzanti allo splendor della luce elettrica sul pendío della ribalta, eccitanti i bagliori del desiderio nelle pupille dei vecchi gaudenti...



Quando l'ambiente è in tal modo costituito, anche il contegno ed il movimento così delle masse come dei singoli personaggi viene ad essere già, se non determinato, limitato però entro confini molto angusti: ancora una volta può scorgersi qui come la costruzione meccanica del teatro abbia in ogni tempo operato sul carattere della produzione drammatica e della recitazione.



Difatti in un così vasto teatro, e specialmente in un anfiteatro, i personaggi riduconsi all'occhio nostro come figure lontane e misteriose che lentamente si muovono e si atteggiano: il loro linguaggio giunge confuso, ma meravigliosamente ritmico attraverso la distanza; poi favorito dal vento o dalla situazione levasi in sonorità acute.

E tutta questa gente ha la massima sostenutezza, anzi lentezza monotona, anzi rigidità di contegno. I personaggi che

hanno posizione stabile, quell'Erode e quel Pilato, quell'Anna e quel Caifas, e più — che parrebbe incredibile — quell'ancella di Anna e quella moglie di Pilato, ed ancora quei poveri bimbi d'angeli se ne stanno là per quasi quattro ore al vento ed al sole (40), resistendo alla noia ed alla nausea di un contegno sempre uguale, sempre fisso! I personaggi invece che devono muoversi fanno ogni cosa a comodo loro; e la spogliazione e la vestizione di Gesù occupa uno spazio di tempo lunghissimo. Solo la flagellazione perde gran parte della sua efficacia per la troppo evidente umanità dei percussori e la nessuna abilità che, nei *trucchi* di dar schiaffi e di infligger staffilate, hanno i Giudei ed i manigoldi di Pilato. Ma di certo questa particolarità trova schiarimento nella tradizione locale, la quale ci dirà di Cristi sordevolesi ribellatisi alle fiere percosse, onde venne il costume di battere *un poco divotamente* (41).



L'evoluzione delle masse è governata quasi esclusivamente dalla disposizione della pista, e qui certo le migliorie furono e sono continue, dirette ad ottenere un effetto coreografico sempre più solenne.

Ma pel nostro assunto degno è in particolar modo di nota il veder aggirarsi tra quella folla variopinta, e accompagnarla instancabile nel suo cangiar di luogo, e sgusciar prestamente ad ogni istante dietro all'uno o all'altro dei personaggi, un vecchio signore vestito di nero, con un gran scartafaccio tra le mani: è il suggeritore! Ma chi s'accorge di un tal assurdo? Anche quell'uomo nero fa, come ogni altro, colla

massima serietà l'ufficio suo; e nessuno ha mai pensato alla possibilità di sopprimere — dove pure la parte è da tutti ben saputa — od a nascondere almeno quel personaggio nero dalla barba bianca, travestendolo e confondendolo nella turba giudaica.



Nessuno, tra spettatori ed attori, si preoccupa di tutto ciò! Che sanno essi, i numerosissimi recitanti, di arte, di scena, di movimenti? Sarebbe così facile ovviare a molte inverosimiglianze raggiungendo effetti migliori, correggere molti anacronismi, riparare a molte incongruenze per mezzo di trucchi molto semplici. Ma no: essi fanno così la lor Passione perchè sempre così si è fatta, perchè i loro padri la facevano così, perchè in tutto son legati alla tradizione, perfino nelle minuzie puerili convertite come a dire in diritti acquisiti, quale è quello dei diavoli che si spartiscono essi i denari di Giuda.

Ed a questo modo i vecchi settantenni che da cinquanta anni sostengono una parte (42) si possono trovare all'unisono con giovanotti ventenni che si provan la prima volta. E la scuola si perpetua: chè dopo la grande passione ne ha sempre luogo una minore per cura dei fanciulli; ed in essa — pur interessante se si pensa che per lo più nei suoi primordî la sacra rappresentazione fu eseguita da giovanetti — già si mostrano le varie attitudini speciali per l'uno o per l'altro tipo, si lumeggiano i caratteri, si chiariscono le predilezioni e le ambizioni per questa o per quella parte.

Ma le parti sono non per tanto accettate con cieca disciplina; sì che la distribuzione di forse duecento parti (43), annunziata tre mesi prima, riesce al Comitato promotore più facile e meno burrascosa che non sarebbe quella di dieci ad un capocomico... o, peggio, al direttore di una società filo-

drammatica. A scemare le difficoltà concorre poi anche qui la tradizione: difficilmente taluno abbandona la propria parte per molti anni; e quasi sempre si perpetua un tipo in ogni singola famiglia; sì che ne derivano soprannomi ereditarî.

Di più ad accontentare tutti, si fa, nelle successive domeniche di rappresentazioni, lo scambio delle parti minori: a questo modo tutto il paese — non è esagerazione l'affermarlo — partecipa e, direi quasi, s'impadronisce della Passione; e sarebbe cosa facilissima e sicurissima, ove i manoscritti mancassero, il ricostruirla per tradizione orale.



La quale ricostruzione per altro non sarebbe forse, com'è facile immaginarlo, sempre immune da varianti di lingua e di prosodia. Poichè quel testo già per sè così poco chiaro, in un'edizione scorretta e così poco amica del buon senso, affidato nella recitazione esclusivamente ad operai ed operaie — e si noti questa esclusività che è tradizionale pur essa, mai non avendovi preso parte la classe borghese e da lungo tempo essendovi estranea la casta ecclesiastica — subisce qui ancora molti accorciamenti ed allungamenti di versi, dà luogo a molte papere. Ad una cosa però si vuol sempre in qualunque modo arrivare, alla rima: par ch'essa contenga il concetto essenziale, indispensabile.

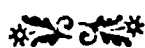
Ma non sono del resto neanche troppe siffatte varianti capricciose. E poi chi, fra spettatori ed attori, si preoccupa di capire esattamente le parole? Tutti conoscono all'incirca il concetto; e le parole paion loro una forma necessaria a rendere quel misterioso incomprensibile che ritrovano nelle preghiere latine e ch'è pur tanta parte della fede irrazionale.

Io ho voluto farmi dire dalla viva voce di una bellissima fanciulla, che rappresentava la moglie di Pilato, i versi da lei recitati: e mi durerà impressa nell'animo la particolare intonazione ch'ella dava a quel linguaggio strano, dov'è un

colore orientale e biblico; quella giovane operaia metteva nel dirli a me la stessa cadenza e la stessa enfasi con cui li recitava avanti al pubblico; per lei quelle parole incomprensibili, dov'era descritto l'acchetarsi delle tempeste, il piegarsi dei palmizi, l'aprirsi delle montagne, il velarsi del sole davanti al Cristo, non potevano altrimenti ripetersi che a quel modo!

Ciò è il mistico sentimento perdurante nella misteriosa forma: più ancor nelle donne che non negli uomini. E le donne e i giovani son quelli che più si dilungano nella dizione dal naturale accento piemontese: il quale è meno rilevante tuttavia di quello che si crederebbe trovare fra operai ed operaie d'un paese di montagna. La cadenza dei versi poi, la spiccicatura delle parole e delle sillabe, una tendenza a raddoppiare e a battere sulle consonanti tanto da pronunziare quasi Pillatto, congiurano a render meno sensibile all'orecchio l'accentuazione piemontese.

In tutti gli attori (44) l'intonazione è eccessivamente enfatica; nè potrebbe essere altrimenti, data anche l'ampiezza e la poca sonorità dell'anfiteatro, che obbliga ad uno sforzo continuo di tono e ad un abuso uggiosissimo della voce di testa. Le donne particolarmente e i bambini, come smarriti in quel vastissimo ambiente, recano la loro vocina a un diapason urlato, squillante, e le imprimono una cadenza che riesce assai monotona e fastidiosa.



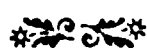
S'addolcisce questo falsetto nei personaggi di Maria Vergine e di Maria Maddalena.

La Vergine è forse un po' dimessa, perfin troppo dolce per la sua parte, troppo mite nel gesto e castigata nel portamento. Il movimento del fazzoletto agli occhi è ripetuto troppo ugualmente ad intervalli costanti, difetto d'ingenuità artistica, comune del resto a molti tra i personaggi. Ma, pur

in tanta ritenutezza, la Vergine trova urli disperati di dolore, e la persona di lei si atteggia affettuosa, efficacissima, nel largo drappeggiarsi del manto.



Maria Maddalena è una figura alta, slanciata, bruna di capelli, vivacissima nello sguardo, ardita nelle forme: la sua parte è qui troppo secondaria, troppo fredda perchè essa possa esplicarvi speciali qualità drammatiche. Pur tuttavia, guardando quell'audace fanciulla, par di scorger nella sua tempra innate attitudini artistiche; e si pensa che nel fiorir della sacra rappresentazione ella avrebbe certamente intuito e reso con finezza quell'attraente trapasso psicologico della spensierata peccatrice tratta ad un veemente ardore per la persona del Cristo, e che è reso con forma così vera ed umana nella Conversione di Santa Maria Maddalena (45).



Gli uomini pongon, tutti o quasi, un grande impegno a render la loro parte; quest'impegno è però soverchiamente individuale e soggettivo a scapito dell'effetto complessivo di certi quadri: e questo è difetto originato anche dall'esser troppo scarse le prove generali d'assieme (46). Così il cadere a terra della turba giudaica e farisaica, così l'urlío della folla contro Gesù dove ognuno per sè mette tanta foga da pronunziar perfino frasi dialettali, non raggiungono la voluta efficacia, a causa dell'ingenuità soverchia, che crede di poter



ſare e vuol fare a meno di ogni concerto.

E rincresce, e stupisce anche più, il veder nelle masse molti effetti di assieme andar perduti per lo accentuarsi soverchio delle individualità nella ſolla dove ognuno tenta di farsi notare e di primeggiar sugli altri. Nè paia strano amor di regresso il rilevare questi errori, oggi ch' è nella critica la tendenza a domandar che nelle masse teatrali la vita e il movimento dei singoli individui vengano sostituiti al convenzionale unisono concertato. Qualunque possa essere il modo di pensare intorno all'uso delle masse sulla scena moderna, pare a me doversi, nel caso particolare della ſorma drammatica sacra, risalire alle teorie bandite nella sua Drammaturgía dal Lessing, che vedeva nella folla sul palcoscenico, un mostro a molte teste, il quale non deve avere che un gesto, che un grido, che un movimento. È vero che nella realtà ciascuna delle persone componenti la ſolla s'agita e grida a suo modo; ma è pur vero che a di-



stanza tutte quelle voci si confondono in un solo clamore di approvazione, di minaccia, di furore : il pubblico è proprio a questa giusta distanza.

Singolarmente considerato adunque, l'impegno maggiore è posto nel far valere l'odiosità degli infedeli: il che forse oggi non risponde più ad un vivo sentimento di repulsione, ma originariamente doveva rispondervi. Ed un contrasto artistico grande, ad insaputa dei recitanti istessi, risulta appunto dalla gazzarra feroce dei Giudei e dei Farisei di fronte alla mitezza e soavità sommessa del Cristo e dei suoi timidi partigiani. Così colui, il quale

Consigliò i Farisei che convenía
Porre un uom per lo popolo ai martiri,

Caifas — che come molti altri non ha bisogno di truccarsi perchè da parecchi quinquennî tiene appositamente acconciato per la parte il viso — ha scatti violenti sempre, ma dinanzi alla tenacità di Gesù nel dirsi figliuol di Dio, si rizza in piedi e giura che quell'uomo ha bestemmiato e per dar fede al suo giuramento si trae di dosso furibondo la cappa e la mitria!

Or come qui Caifas, così tutti e sempre hanno un gesto ampio, enfatico anch'esso, che finisce per adattarsi alla intonazione generale e con essa si accorda: lo sforzo ampliato e diventato unanime può dall'osservatore inesperto e di prima impressione esser quasi tenuto per forza. E quanto più la rappresentazione procede, tanto più cresce l'animazione, il movimento, e cresce la misura della eccitazione mimica, specie pel dilungarsi dell'azione, che si trasferisce quasi tutta sul Calvario.

Ma su tutta questa folla di persone, che pur riescono a vincere, nella loro ingenuità, difficoltà artistiche gravissime, sollevansi all'altezza di giganti due personaggi: Giuda e Cristo.



Il Giuda — mi si permetta l'espressione entusiastica — il Giuda è bellissimo.

La parte si ripete da parecchie generazioni nella sua famiglia. Il fisico di lui si presta mirabilmente a rendere il tipo: grande, nerboruto, petto e spalle ampie, la fronte spaziosissima, i capelli spioventi all'indietro sulle spalle, la barba nera e folta, gli occhi vivacissimi. La voce è cupa e potentissima ad un tempo, una voce essenzialmente di rame: forse la sola recitazione di lui può essere seguita esattamente, ed è pur quegli che mostra di meglio comprendere il significato delle parole. Il gesto è largo, deciso, fiero e rapido insieme. Il movimento è indovinatissimo: su di una scena meno vasta potrebbe apparir soverchiamente melodrammatico: qui raggiunge l'effetto, senza oltrepassare d'una linea la misura.

Quando, dopo il tradimento, ei fugge lo sguardo di Cristo che lo persegue e lo affascina colla dolcezza e col rimprovero mite, il Giuda ha trovato grandezze da artista: è una scena mimica che nessuno può avergli insegnato, di cui non ha potuto trovar esempio fuor che nella tradizione e nella umanità!

E così, commovente in sommo grado è la scena della impiccagione. Al qual proposito non è forse fuor di luogo il rilevare un incidente curioso, che per vero dire distrusse quella grande impressione, ma che confermando nella pratica odierna molti ricordi aneddotici, non deve parer inutile nel nostro speciale assunto. Giuda dunque si impicca bravamente passandosi il laccio al collo, legando la corda all'albero e lanciandosi poi nello spazio: accorrono allora subito, a trarlo dall'incomoda posizione, i diavoli per recar trionfalmente su un carro il traditore all'Inferno; in quella un diavolo nascosto sulla pianta dovrebbe slegar la corda per lasciar cadere il corpo di Giuda. Or come fu non si sa; la corda rimase impigliata tra i rami dell'albero; i diavoli di sotto tiravano via a tutta forza il corpo senza riguardo, e il povero Giuda rischiava di rimaner davvero appiccato. Fu l'affar d'un

istante; ma lo scherzo si metteva male; allora Giuda abbandonò l'immobilità cadaverica; con uno sforzo supremo strappò il laccio e si sottrasse così al grave pericolo (47).

Tutto l'effetto tragico se ne era andato; ma io mi consolavo pensando egoisticamente che avevo avuto una prova materiale della veridicità di quei cronisti i quali narrano pericoli corsi da Giuda e da Cristo in molte rappresentazioni (48), e mi ritornava alla mente quella affermazione del Pitrè che « in Sicilia ogni comune racconta che quando si fece la tale o la tal altra rappresentazione, Giuda fu ad un pelo di rimanere strozzato per la foga avuta nel gittarsi il nodo al collo e nell'appiccarsi! » (49).



Gesù Cristo è il serviente comunale di Sordevolo, padrone di questa parte da tre quinquennî.

Egli è nella vita di tutti i giorni una figura molto fredda, un temperamento molto mite, come del resto la sua professsione burocratica già fa presumere.

Là nella vastità del dramma di cui è protagonista, nell'eccellente truccatura, assume nel portamento una dignità e maestà grandissime, nel viso e nello sguardo una serenità e dolcezza commoventi. Dapprima anzi egli par troppo dimesso, quasi freddo: non si cura d'alzar troppo la voce; par che lo debbano comprendere alle mosse, al lampeggiar dello sguardo. Questo è assai probabilmente calcolo dove l'arte non ci ha a vedere: la sua parte è faticosissima e lunghissima ed egli non vuole sciuparsi anzi tempo. Ma è destino che in un simile ambiente convenzionale all'eccesso, ogni convenzione finisca per diventare impercettibile, ed anche il calcolo volgare riesca di sussidio e complemento all'effetto. Così quell'uomo docile, sommesso, quasi affranto, fin da principio raccoglie le simpatie universali e rende più inesplicabilmente feroce l'odio dei Giudei contro di lui.

Quando il dramma s'avvicina alla catastrofe, e la maglia carnicina mostra i lividi delle battiture, le striscie sanguinose delle piaghe, e l'uomo rifinito s'accascia sotto il peso della croce, allora il suo passo barcollante, il suo sguardo smarrito dicono molto più di ogni parola; le sue cadute sono di una verità profondamente artistica.

Sulla croce egli raggiunge effetti anche maggiori. Quello è per lui un vero e lunghissimo supplizio: egli è là reggendosi su un lieve appoggio alle anche ed ai piedi e con uno sforzo supremo delle dita sui chiodi.

I ladroni, è vero, stanno anche peggio perchè non hanno appoggio veruno, e si sostengono legati per le braccia alle croci decussate; ma questa loro tortura dura appena pochi minuti. Mentre pel Cristo sono quaranta minuti (50), dei quali venticinque dopo spirato, tenendo il capo reclinato sull'omero destro: una fissità spaventosamente sublime!





La Passione del 1891: veduta generale.

V.

Gli spettatori



V.

Gli spettatori.

La folla immensa, che gremisce i palchi e le gradinate e gli interstizî, presenta essa stessa uno spettacolo quasi più interessante della rappresentazione.

Cogliere su quelle migliaia di volti le impressioni riflesse dei varî momenti, sorprendere a volo tra quella moltitudine la dichiarazione schietta ed ingenua delle sensazioni subíte, è studio utilissimo pur esso.

Dapprima l'attenzione è necessariamente distratta e poco seria: è troppo recente il passaggio del corteo col tumultuar sguaiato dei diavoli; occorre troppo tempo per rendersi conto esatto della disposizione scenica e della varia situazione dei personaggi; l'occhio corre qua e là impaziente e la raccomandazione dell'angelo-prologo al popolo

Di far silenzio e viver costumati

raccoglie pochissimo effetto. In compenso quel giovanotto diciottenne colla veste bianca e colle grandi ale è rimeritato di applausi, come si applaudono sempre e solamente gli angeli. Questo isolato applauso sta lì a mostrare che la folla è poco impressionata ancora; quando sarà maggiore l'efficacia delle scene non si applaudirà più affatto, e i recitanti non potranno attendersi per nulla l'incoraggiamento del favor popolare.

Adesso par d' essere ancora come ad uno spettacolo di saltatori e di mimi, e non c'è nessuna promessa di commozione soverchia. A questo modo, fra il chiacchiericcio e la curiosità eccitata, passa la scena del convito apostolico; e solo l'alta dignità del Nazareno nello spartire il pane ed il vino raccoglie un po' d'attenzione, ed attenua l'ilarità grandissima suscitata dalle dimostrazioni di eccellente salute che gli apostoli danno, continuando, divoratori imperturbabili, il loro pasto, poco o nulla sensibili alle mistiche frasi del Maestro.

E così dapprima il comico ha il sopravvento, e la folla sghignazza, e l'osservatore già crede di dover concludere negativamente circa all'effetto serio del gran dramma. Pure una cosa è già a rilevarsi: la folla non si stupisce gran fatto dell'assurdità scenica, e, d'accordo cogli esecutori, anch'essa ne accetta e subisce con molta disinvoltura tutte le incongruenze e gli anacronismi; così cessato il primo general moto di curiosità, gli spettatori si abituano a trasportare ogni volta la loro attenzione esclusiva sul luogo particolar dell'azione, facendo astrazione da tutto il resto come se non esistesse.

Gradatamente poi succede per la moltitudine ciò che in grado minore subisce l'occhio pur anche dello spettatore esperto: le proporzioni della scena si mutano, essa ingrandisce continuamente e insensibilmente, e crescono insieme i singoli personaggi, e presto abbiamo dinanzi a noi non più uomini in un ambiente limitato, ma giganti in un anfiteatro colossale. È quel che, sul palcoscenico dei teatri, per un pubblico intelligente e abituato e iniziato ai misteri dell'illusione, avviene quando nelle grandi scene gli attori più mingherlini paiono assumere forme gigantesche, tanto il giuoco della loro parte li trasforma: è quel che costituisce con magiche prospettive l'effetto ottico di uno spettacolo coreografico; ed è pur anche ciò che costringe i teatri di marionette a mutare quasi ogni atto gradualmente la grandezza dei fantocci, affinchè sia sempre uguale l'impressione

degli spettatori, tratti a poco a poco all'illusione di trovarsi davanti a vere creature!...

In maggior misura ha luogo questo fenomeno d'ingrandimento, per una immensa folla montanina, in un anfiteatro aperto dove il cielo serve di sfondo: una folla stanca dalla lunghezza dello spettacolo, dalla fantasmagoria dei colori, dalla attenzione fissa, dal disagio fisico d'esser battuta dal vento e molestata dal sole, e, per questa debolezza nervosa, più atta quindi a ricevere impressioni nel proprio spirito. Allora le figure acquistano maggior imponenza ad ogni istante, e, quasi di soppiatto, dove era la parodia si fa strada il dramma, dove era la curiosità viene a porsi l'interesse vero.



La voce fortissima di Giuda trae dapprima a sè questa disposizione al commuoversi; e quel gran traditore par quasi degno di compassione quando di sua mano si punisce in modo così crudele e così crudamente rappresentato; e vien fatto allora di cogliere dei sospiri tra la folla, e delle voci di fanciulle o di giovani spose che arrischiano un: « Pover'uomo! »

Poi ogni attenzione è rivolta a Gesù; ogni affettività è per lui. Le sue parole così miti, così rassegnate hanno un eco perfino nel cuore di coloro che conservano sempre ben libero il loro spirito e sanno di assistere ad una rappresentazione nè vorrebbero prenderla troppo sul serio. Le lamentele della Madonna levan nei cuori delle madri come una rispondenza, come un unisono di anime......

Ma bisognava guardare e studiar la folla spettatrice, quando il Cristo era assorto all'apoteosi della crocifissione. Ogni lontana idea di derisione era sparita: i giovani si mordevano i baffi un po' rabbiosamente, uggiosi di quella lor tenerezza; le donne avean negli sguardi una fermezza dolorosa; i vecchi — e ce n'erano di quelli venuti dalla valle di Aosta,

dal Canavesano: due o tre giorni forse di penoso cammino attraverso i monti, fatto lietamente per soddisfare un voto — non cercavan neanche di nascondere la loro commozione, e poichè in quell'istante che il Cristo moriva, dietro a lui il cielo già tenebroso aveva assunto una tinta cupa e minacciosa, frequente nelle montagne, quei vecchi si mostravano l'un l'altro il cielo che pareva rinnovare in quel momento la scena biblica del sacrificio di Cristo!



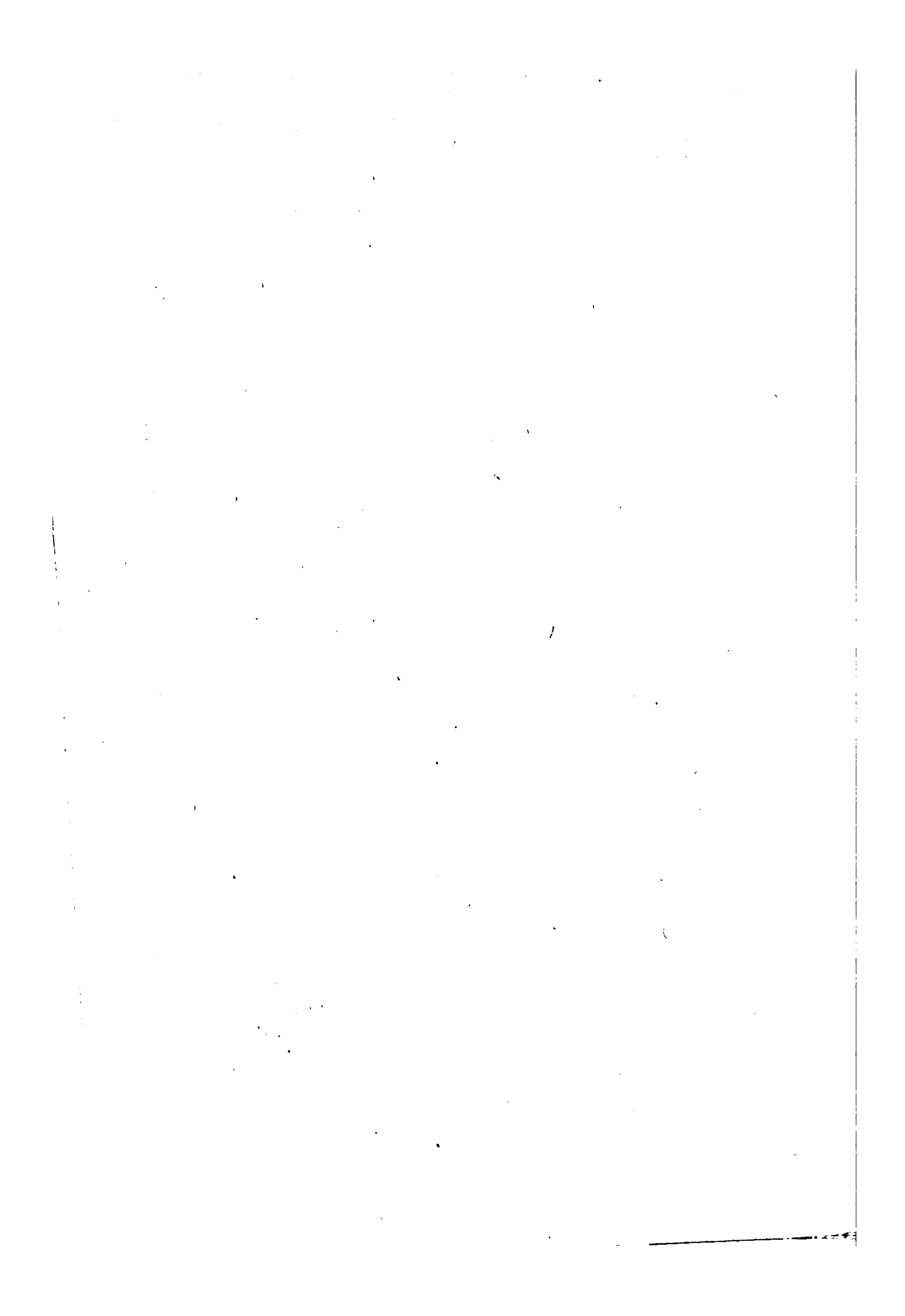
La moltitudine sfollava dal recinto, discorrendo con vivacità. Passava un corteggio battesimale e fu un susurro di tutti: « guarda, guarda, è il nato della Passione! »

Ed io pensavo: presto, o bimbo, prenderai posto anche tu ai lati del Calvario, su nelle paradisiache regioni, fra gli angeli salmodianti; poi seguirai la carriera naturale dei Sordevolesi: sarai una comparsa nella turba Giudaica, troverai posto fra gli apostoli... Il destino vorrà fare di te un Giuda o un Gesù?



VI.

Le risultanze





VI.

Le risultanze.

I caratteri, che da una tanta e tanto varia copia di osservazioni risultano, sono troppo complessi perchè si possano specializzare e classificare e ridurre a rigido sistema. Ma certo le nostre aspettazioni, di riuscire ad una qualche ricostruzione formale e ideale, non solo non andaron deluse, ma ottennero piena soddisfazione; chè la ingenuità della primitiva fisionomia mantenutasi in questa rappresentazione, è molto maggiore di quel che avremmo osato supporre.

Dal lato formale, subito colpisce la mirabile rispondenza dell'assetto scenico colle induzioni felici ed acute di Paulin Paris e di Alessandro D'Ancona: qui è la conferma viva e schietta, tradizionalmente conservata, delle conclusioni a cui quei valentuomini eran giunti (51). Ed è perciò che, esaminando questa Passione di Sordevolo, noi, nell'assunto speciale nostro, non invidiamo per nulla la ricchezza e la splendidezza a cui oggi è pervenuta la forma drammatica sacra in Oberammergau. Noi crediamo, nel teatro, troppo intimamente legata la forma meccanica e scenografica al

dramma e allo spirito della recitazione; e dobbiamo quindi rallegrarci che qui a Sordevolo la povertà e l'assurdità e la sconvenienza perfino di taluni mezzi scenici ne assicurino e garentiscano nel modo più assoluto il perdurare identicamente primitivo delle antiche forme.

Se badiamo difatto ancora al tipo morale della rappresentazione, è meno difficile l'esumarlo di quel che le mutate condizioni di tempi e di ideali farebbero credere. A ciò contribuisce pure l'esserne campo un villaggio montanino, lungi dagli influssi della vita odierna, e l'esser la folla spettatrice in condizioni sensitive e speculative particolarissime. Ma giovevole al caso nostro fu pure la qualità speciale dell'argomento rappresentato, dove vibra l'eterno dramma umano, nel suo enigma, nelle sue contraddizioni, nelle sue lotte, il dramma dell'anima che sotto le più diverse forme in ogni tempo s'impone così al credente come allo scettico. E fu notevole cosa per noi il constatare come molti elementi essenziali nello spirito della sacra rappresentazione soltanto possano cogliersi qui, alla prova della recita, lumeggiati nella loro vera luce, mentre passano ignorati, o, ch'è peggio, snaturati al semplice esame dei testi. Badiamo difatti, per citare un esempio, a quell'elemento comico che noi scorgevamo penetrar più precoce e più largo nella sacra rappresentazione italiana che non presso gli altri popoli, e che presumevamo dover nella recita esser molto più ampio e più volubile.

Orbene, nessuna di quelle nostre premesse fu dal fatto smentita: le varianti del testo moderno recano davvero maggior comicità grossolana; a queste son da aggiungersi molte amenità a soggetto sovrapposte al testo: così il prolungato eccessivo infuriar della serva di Pilato, il giudeo Marsaglia coi suoi lazzi istrionici, il Cireneo, e per un momento San Pietro stesso, e in sommo grado i diavoli lavorano spesso di fantasia a ottener la risata più o meno spontanea e geniale. Ma la rappresentazione odierna ci mostra

pure — ciò che i testi non ci avrebbero mai rivelato — che questo elemento comico non è così sovrabbondevole e così sconveniente nella pratica, come la mera cognizione teorica ci doveva far supporre. È tanto intensa l'attenzione e la stanchezza conseguente negli spettatori, che l'uscita burlesca non giunge a turbar la commozione e appena spiana, ricreando superficialmente, le rughe dell'angoscia crescente. Ancora, per una disposizione assai probabilmente inconscia ma abilissima nel fatto, questo elemento comico nell'avanzar del motivo tragico gradatamente scompare per lasciar luogo alla tristezza cupa del quadro; e ogni carattere umoristico rimane obliato; e in tanto oscurar di sentimenti e in tanta cupezza di colori solo risuonano gradite e chiare le voci bianche degli angeli...

Anche questo rilievo mi pare importante appendice ad una trattazione teorica della sacra rappresentazione, modificandosi d'assai nell'effetto pratico il giudizio che la sola lettura consiglierebbe.

Ma appunto perchè in ogni opera teatrale il successo della recitazione è essenziale, non vorrei da questa prova parziale inferirne una conclusione generica, non vorrei cioè dallo studio di questa Passione di Sordevolo, dove il lato comico pur ampliato ed arbitrario cede il luogo alla serietà dell'insieme, negare ad ogni qualunque rappresentazione sacra la possibilità di esser padroneggiata dall'elemento ridicolo. Tanto meno io son disposto ad affermare una tal cosa, in quanto io attribuisco l'effetto conclusivo tragico di questa rappresentazione al carattere particolare dell'argomento, la Passione, che gli spettatori e gli attori dell'oggi, coscienti o incoscienti, umanizzano loro malgrado.

Il fatto stesso che sulla folla s'ergono Gesù e Giuda, dice bene dove l'interesse di tutti mira: alla lotta cioè tra il bene ed il male, tra il traditore e il tradito, lotta presentata con situazioni affatto umane perchè terribilmente fatali; chè dinanzi

al maleficio di Giuda noi quasi guardiamo ammirati, come di fronte alla cieca colpa di Edipo, l'ineluttabile destino che stringe e persegue l'umanità: concetto e sentimento che nella mente e nel cuore di ogni uomo, più o meno presente a sè stesso, perennemente dura.

Può bene Felice Dubois, a proposito di quella Passione di Oberammergau — il carattere rigorosamente mistico della quale ci hanno a sazietà guarentito — asserire che solo un concetto religioso emana dal vero spirito di quella rappresentazione, mostrando all'uomo « ciò che Gesù ha fatto per lui, e il nulla ch'egli fa per Gesù, » ma egli stesso è costretto a conchiudere poco dopo che « si avverte pure un riavvicinamento più recente, ci si sente alla presenza di un commento reale alla Vita di Gesù. »

Così soltanto si spiega il fenomeno di gente che va coll'intenzione di ridere e ritorna commossa, di contadini e di operai che trovano acceso in sè stessi per tradizione secolare il fuoco sacro dell'arte ignorando affatto che cosa arte sia. Ciò che fu da principio solo bisogno mistico e astratto, s'allargò presto a sentimento umano e vivo; quel che alla superficie considerato potrebbe credersi prodotto esclusivamente ereditario, è pur anche da legge attiva determinato e governato.

In quel gran recinto, nella piena luce del sole, nel fantastico complesso di colori e di suoni, di natura splendida e di artificio povero, nel riudire il maestoso linguaggio biblico, nel ritrovare in azione evidente dinanzi agli occhi le narrazioni dell'Evangelio, l'anima vibra, scossa novamente ai misteri di cui la prima fanciullezza sognò, assorta nelle parole della mamma; ma al ridestarsi dei ricordi s'aggiunge il senso del presente e dell'eterno ad un tempo; e l'anima non bada alle proporzioni limitate dell'anfiteatro, ma intravede in esso l'ampiezza sconfinata del mondo, e seguendo il concetto liberissimo di quella scena dove è sconosciuta ogni unità e ogni determinazione di tempo, di luogo, di

spazio, l'anima vaga anch'essa attraverso alla storia della umanità, e rappresentasi il problema della vita presso tutti i popoli, in tutte le religioni, in tutti i tempi diversamente raffigurato, il mistero tenebroso del principio, e quello spaventoso della fine......



NOTE



NOTE

(1) A. D'ANCONA: *Sacre rappresentazioni dei secoli XIV, XV e XVI, raccolte e illustrate,* 3 vol. Firenze, Le Monnier, 1872. — Id.: *Origini del teatro in Italia,* 2 vol. 2ª edizione, Torino, Loescher, 1891. — Id.: *Misteri e sacre rappresentazioni* in *Giornale storico della lett. it.*, XIV. — EMILIANI-GIUDICI: *Storia della letteratura italiana,* vol. I, lez. 8.ª. Firenze, Le Monnier, 1855. — Id.: *Storia del teatro italiano.* Firenze, Le Monnier, 1869. — HILLEBRAND: *Etudes historiques et littéraires,* tome I. *Etudes italiennes.* Parigi, A. Frank, 1868. — PALERMO: *Manoscritti palatini,* II. Firenze, Cellini, 1860. — DE SANCTIS: *Un dramma claustrale* in *Nuovi saggi critici.* Id. pag. 77-104. Napoli, Morano, 1888. — CIAMPI: *Le rappresentazioni sacre del medio-evo considerate nella parte comica.* Roma, 1865. — DI GIOVANNI: *Filologia e letteratura siciliana.* II. *Delle rappresentazioni sacre in Palermo nei secoli XVI e XVII.* Palermo, Pedone, 1871. — LUMINI: *Le sacre rappresentazioni italiane dei secoli XIV, XV e XVI.* Palermo, Montaina, 1871. — TORRACA: *Studî di storia letteraria napoletana.* Livorno, Vigo, 1884. — Id.: *Il teatro italiano dei secoli XIII, XIV e XV.* Firenze, Sansoni, 1885. — GHINZONI: *Trionfi e sacre rappresentazioni in Milano nei secoli XIV e XV* in *Archivio storico lombardo,* serie II, vol. IV, fasc. 4. — DE LOLLIS: *Devozioni abruzzesi,* dal *Bollettino dell'Istituto storico italiano.* Roma, 1887. — DE BARTHOLOMAEIS: *Ricerche abruzzesi* in *Bollettino dell'Istituto storico italiano,* N. 8., Roma, 1889. — Id.: *Di un codice senese di sacre rappresentazioni* in *Rendiconti dell'Accademia dei Lincei,* 20 aprile 1890. — PANSA: *Illustrazione di un codice miscellaneo abruzzese di sacre rappresentazioni* in *Bibliofilo,* X, 2. — ROCCA: *Documento di una sacra rappresentazione in Alcamo nel secolo XVI,* in *Archivio per le tradizioni popolari.* VII, 3-4. — Ecc. ecc.

(2) Cfr. *Le laudi del Piemonte*, raccolte e pubblicate da FERDINANDO GABOTTO e DELFINO ORSI. Vol. I. Bologna, Romagnoli Dall'Acqua, 1891.

(3) Negli ordinati della città di Torino FERDINANDO GABOTTO ha trovato ricordo di due sacre rappresentazioni in Torino nel 1463 e nel 1468; e ne ha dato notizia in un suo breve ma interessante scritto: *Due sacre rappresentazioni in Torino nel secolo XV*. Estratto dall'*Archivio per le tradizioni popolari*, 1889.

(4) Così può dirsi degli accenni dati dal CIBRARIO (*Economia politica del medio-evo*, pag. 237. Torino, Stamperia reale, 1854; e *Storia di Torino*, I, 347. Torino, Fontana, 1846) e dal D'ANCONA (*Origini*, ecc., I, 278, 331 n.)

(5) D'ANCONA: *Origini*, ecc., I, 297 e segg.

(6) *La passione di Gesù Cristo, rappresentazione sacra in Piemonte nel secolo XV*, edita da VINCENZO PROMIS. Torino, Bocca, 1888. — Cfr. D'ANCONA, *Origini*, ecc., I, 302-331.

(7) Così ha determinato A. D'ANCONA: *Misteri e sacre rappresentazioni* in *Giornale storico della lett. it.*, XIV.

(8) Io insisto particolarmente su questo carattere umoristico nella rappresentazione sacra in Italia; ma se ne potrebbero trovare assai agevolmente esempî nelle letterature straniere; tutti più tardi, però. Così un *Fastnachspiel* di Abramo e di Isacco (pubblicato nella *Zeitschrift für Deutsche Philologie*, annata 1886), è una lepidissima farsa religiosa, tanto più notevole questa parodia quanto più ingenua è la fede dell'ambiente: che parrebbe paradosso e non è. Abramo è rappresentato in atto di fonder palle da schioppo per ammazzare il figlio Isacco, il quale ignaro della sorte preparatagli, si presenta al padre pregandolo di assaggiare alcune ciambelle; Abramo viene poi trattenuto nell'eccidio da un angelo che gli rovescia addosso dall'alto una doccia d'acqua gelata e lo costringe a fuggire.

Le stesse prime redazioni della *Passione di Oberammergau* facevano largo posto all'elemento ridicolo e fin dal prologo i diavoli raccomandavano al pubblico lo scherno e il baccano per disturbare lo spettacolo.

(9) Ho sott'occhio un testo della *Passione* rappresentata ad Occhieppo, e rilevo dalla copertina queste parole, che riporto nella loro ingenuità ortografica: « nel anno 1855 in Occhieppo superiore anno rapresentato La passione di Gesù Cristo. si anno radunato una gran societta di 45 giovani e 6 figliole e si anno fatti gran maravilliose feste. »

(10) Cfr. le comunicazioni di COSTANTINO NIGRA al D'ANCONA: *La rappresentazione drammatica nel contado toscano* in *Nuova Antologia*, settembre e ottobre 1869. Vol. VIII, e pubblicata in appendice alle *Origini*, ecc. —

CARRERA VALENTINO in prefazione al vol. III delle *Commedie.* Torino, Roux, 1888.

(11) GABOTTO F.: *Due sacre rappresentazioni in Torino*, ecc., citato.

(12) ROBERTO SACCHETTI nel *Pungolo* di Milano, 18-19 aprile 1876 (citato dal D'ANCONA, *Origini*, II, 224 e segg.) descrive una tal processione a Montechiaro d'Asti.

(13) DELFINO ORSI in *Gazzetta Piemontese*, 15, 18 e 21 aprile 1891. — D'ANCONA, *Origini*, ecc, II, 227. — A. FRASSATI in *Eco dell'Industria* (Biella), 22, 25, 29 aprile e 6 maggio 1886. — MOSÈ PEDRAZZO in *Eco dell' Industria*, 3 giugno 1886. — SAMUEL BUTLER; *Alps and Sanctuaries of Piedmont and the Canton Ticino*, London, 1882. — CESARE POMA in *Eco dell'Industria*, 22 maggio 1886. — *Osservatore Cattolico*, 21, 25, 29 maggio e 4 giugno 1891. — *L'Oropa* (Biella), 22 maggio 1886.

(14) Abitanti N. 2569. — Altezza sul livello del mare, m. 625.

(15) Gli introiti furon devoluti quasi sempre alla Congregazione di Carità. In questi ultimi tempi ne usufruisce anche la Società operaia, che destina una parte dei fondi al mantenimento di scuole serali.

(16) La cortesia del signor Mosè Pedrazzo — un bravo operaio che serba vivo il culto delle patrie memorie, ed al quale rendo qui pubbliche grazie — m'ha permesso di prendere visione di un manoscritto, secondo il quale si rappresentava a Sordevolo, fino alla metà del nostro secolo, *Il giudizio universale.* La rappresentazione è in prosa, con qualche cabaletta poetica (!) a finale di scena o di atto. Queste stesse divisioni ci mostrano essere la rappresentazione un rifacimento moderno. L'elemento comico vi ha larga parte, ma è molto grossolano. Può essere interessante il recar l'elenco dei personaggi: *Anticristo — Belzebù — Costanzo — Costantino — Vedova — Figlia della Vedova — Figlio estinto della vedova — Zoppo — 1.º e 2.º Povero — 1.º e 2.º Corriere — Cristo — Maria — Rafaello — Angelo Custode — San Michele — Elia — Enoc — Zefron — Simplicio — Massimino — Simeone — Ruben — Levi — Placido — Pacifico — Morte — Figlia vanerella — Vecchio — Povero — Ricco avaro — Idolatri — Ebrei — Turchi — Eretici — Cristiani cattivi — Cristiani buoni — Patriarchi — Noè — Abramo — Giacobbe — Giobbe — Profeti — 12 Apostoli — 4 Evangelisti — Dottori — San Luigi — San Stefano — Santa Maddalena — Santa Teresa — Sacerdote — Padre — Madre — Sposa — Amico buono — Figlio — Figlia — Sposo — Amico cattivo — Seguaci dell'Anticristo — 1.º e 2.º Soldato — Capitano — Esercito — Turba di Zefron — Turba alla sepoltura — Ombre della morte — Demoni — Angeli — Padre Eterno — Spirito Santo*, ecc. Il primo atto è occupato dalla conquista che l'Anticristo va facendo sul mondo col favore di Belzebù; il secondo dalla missione

di Elia e di Enoc che disingannano gli illusi seguaci dell'Anticristo; il terzo dal giudizio finale Tutto il dramma è molto povero, molto pedestre, spesso puerile. La parodia balza fuori suo malgrado dalla ricerca strana delle parole e degli effetti. Si guardino questi versi dell'*Angelo-Prologo:*

Deh! pietoso supremo tonante
Presso a cui sta d'ognuno la sorte,
Per l'amor che ne serbi costante
Or invoco l'aiuto tuo forte;
A te volgo il mio cuore e la mente,
Meco qui t'arma pure di sdegno,
Purchè allora (!) ti miri ridente
E ti segua nel dolce tuo regno.

o questo coro finale di angeli:

Al santo, all' ottimo
Giusto Signor,
Si sciolga un cantico
Di grato amor.
. . . .
Ei ci fe' vivere
Grazia ci diè;
Questo tripudio
È sua mercè.
Che dolci vincoli
Di carità,
Che inesprimibile
Felicità.

L'umorismo è tratto dai lazzi dei diavoli (atto I, scena 2.ª) da tirate volgari contro la malizia, la lingua delle donne (I, 3.ª), da insinuazioni sulla castità dei frati e delle monache (I, 3.ª), da colpi di mano dei soldati (I, 7.ª), da balletti di zoppi e di poveri (I, 11.ª). Vorrebbe perfino esservi il sarcasmo feroce mefistofelico, quando Belzebù (II, 10.ª) consegna il cadavere dell'Anticristo ai demonî che han fretta di torturarlo; ed accompagnandolo canta come un qualunque barbier rossiniano:

Ei non sapeva il misero,
Che tanto furbo è il diavolo
Ed ha nel perder l' anime
La sua felicità.
Prometter senza attendere
È il suo mestier continuo:
Gli inganni sempre adopera
Non mai la verità.
La la la la ra la la la la......

(17) A titolo di curiosità trascrivo qualche parola del manifesto: « **Sordevolo:** *A favore della Congregazione di Carità e della Cassa inabili al lavoro delle Società operaie l'Alpina e Femminile di questo Comune, nei giorni 12-19-26 aprile e 3 p. v. maggio avrà luogo per opera della solita Società di questo paese la solenne e tradizionale rappresentazione della* **Passione e morte del nostro Divin Redentore.** *La santità del soggetto ed il fine per cui viene rappresentato, eminentemente cristiano, umanitario e patriottico......* » Questa serie di spettacoli aveva luogo un tempo nel mese precedente la Pasqua; furon poi rimandate all'aprile per l'inclemenza troppo abituale della stagione.

(18) Presidente del Comitato è il signor Nicola Giocondo; segretario il signor Giuseppe Petiva. Mi è lieta l'occasione per ringraziare questi signori, che colla loro gentilezza agevolarono le mie ricerche.

(19) Fino a parecchi anni or sono, la rappresentazione aveva luogo nel pendío dove ora sorge la villa Maggia.

(20) Prezzi d'ingresso: Primi posti L. 1,25 — Secondi L. 0,75 — Terzi L. 0,30.

(21) Così GIROLAMO AMATI nella prefazione alla ristampa che di questa *Passione* fece (Roma, 1866), ritraendola dalla prima edizione romana.

(22) Nelle rappresentazioni sacre odierne di minor importanza è preferito in Piemonte un altro testo, rifacimento moderno in prosa, con divisione di atti, di poco valore ed interesse artistico: *La nuova Gerusalemme ovvero la spettacolosa sacra tragedia della Passione e morte del nostro Divin Redentore Gesù Cristo, divisa in sei atti, la quale potrà servire a doppio uso, cioè per quelli che intendono rappresentarla sulle scene e per sentire la Santa Messa, meditando passo per passo la dolorosa Passione di Gesù Nazareno. Quinta edizione in prosa, di molto cresciuta e migliorata dallo stesso autore* (!) G. COLOMBO. Novara, Miglio, 1889.

(23) Cfr. D'ANCONA: *Origini*, ecc. I, 269, 353. — FABI-MONTANI: *L'arciconfraternita del Gonfalone*, Roma, Masini, 1886.

(24) Il BATINES (*Bibliografia delle antiche rappresentazioni sacre e profane*. Firenze, 1852, pag. 19 e segg.) registra le seguenti: 1. Roma, Besicken, 1501. — 2. Senza nota, stampata verso il 1500. — 3. Firenze, 15 aprile 1511. — 4. Venezia, 11 giugno 1514. — 5. Roma, 19 gennaio 1515. — 6. Perugia, marzo 1524. — 7. Firenze, 10 marzo 1534. — 8. Firenze, 1569. — 9-10. *Con la Resurrezione*, Venezia, s. a. e ristampata a Siena, 1582. — 11. Firenze, 1587. — 12. Senza nota. — 13. Firenze, 1601. — 14. *Con la Resurrezione*, Venezia, 1515. — 15. Milano, s. a. — 16. Venezia, 1568. — 17. Roma, s. a. — 18. Siena, s. a. — 19. Udine, s. a. — 20. Venezia

1606. — 21. Treviso, 1603. — 22. S. L. 1605. — 23. Roma, 1612. — 24. Todi, 1679. — 25. *Con la Resurrezione,* Torino, 1728. — L'AMATI (*Prefazione,* ecc, pag. 6) cita un'edizione di Lucca 1751, *con la Resurrezione.* Ed io ho sott'occhio un'altra edizione, *con la Resurrezione* anche questa, *Torino, nella stampa di Gerardo Giuliano, s. a.*, quasi in tutto simile a quella di Torino 1728, con nove incisioni.

(25) *Rappresentazione | della | Passione | di nostro signore | Gesù Cristo | Secondo che si recita | dalla degnissima Compagnia del Confallone di Roma | il Venerdì Santo nel Conseglio* (!!) | *Con la Santissima | Risurrezione | In Torino, 1728 | Nella Stampa di Gio. Battista Fontana, Libraro.* |

(26) M'attengo naturalmente all'edizione torinese, solo correggendone i numerosi errori di stampa da cui è inquinata. Avvertirò volta a volta le varianti più notevoli, in confronto colla prima edizione romana secondo la ristampa dell'Amati.

(27) Una tal scena era però di già nelle bozze originali della rappresentazione romana. Cfr. AMATI, *Prefazione,* ecc., pag. 11.

Quest'addizione è interamente prosastica, e, come in tutti i misteri della Passione, segue molto da vicino il testo biblico:

« GESÙ. Io ho desiderato ardentemente di celebrare questa Pasqua con voi prima di morire, perciocchè io vi dico che non sarò più per mangiare fino a tanto ch'io sia nel regno di mio padre, cioè in cielo, dove non solamente la Pasqua ma eziandio tutti gli altri misteri devono avere gli interi adempimenti.

(Siedono e mangiano; poi Gesù si prepara a lavare i piedi agli apostoli).

« PIETRO. Come, Signore, tu vuoi lavarmi i piedi?

« GESÙ. Voi presentemente non sapete ciò che io fo, ma lo saprete di poi.

« PIETRO. Signore, tu non mi laverai i piedi per certo.

« GESÙ. Se io non vi laverò i piedi, non avrete parte nel mio regno.

« PIETRO. Signore, se così è, lavami non solo i piedi, ma anche la testa.

« GESÙ. Colui che è già lavato, non ha bisogno di esser tutto lavato. Voi siete mondi, ma non del tutto, e non tutti!

(Durante la lavanda dei piedi, l'orchestra suona).

« GESÙ. Vedete voi dunque ciò che ho fatto per voi! Voi mi chiamate Maestro e Signore; e vi ho lavato i piedi; e così ve li dovete lavare gli uni cogli altri. Io vi ho dato l'esempio affinchè pensando a ciò che ho fatto, facciate ancora lo stesso *(benedice il pane e lo distribuisce).* Prendete, mangiate, questo è il mio corpo. Fate ciò in memoria di me! *(prende il calice e benedice il vino).* Prendete tutti, perciocchè questo è il mio sangue, il sangue del nuovo testamento che sarà sparso per

tutti in remissione dei nostri peccati: fate ciò in memoria di me, cioè in memoria della mia passione e morte di croce, che fra poco verrò a consumare per la vostra eterna salute...... In verità, in verità io vi dico che uno di voi dodici mi tradirà *(meraviglia e dolore negli apostoli)*; uno di voi dodici che ha messo meco le mani nel piatto mi tradirà. Per quanto spetta al Figliuol dell'Uomo, egli va alla morte come è già stato predetto dai profeti; ma guai a colui dal quale sarà tradito: meglio sarebbe che non fosse mai nato!

« GIUDA. Maestro, son io quel desso?

« GESÙ. Tu il dixisti (!).

« PIETRO. Ah, Signore, io non ti rinnegherò mai!

« GESÙ. In verità, in verità, io vi dico che questa notte prima che canti il gallo, voi mi rinnegherete!

« GESÙ *(quasi in sè assorto)*. Padre, l'ora è venuta: glorificate il vostro figliuolo, acciocchè egli vi glorifichi voi: io vi ho glorificato sopra la terra, ho terminato l'opera che mi avete concessa: ora dunque, o Padre, glorificatemi con quella gloria che ho avuto in voi prima che cercaste il mondo. Presentemente il Figliuolo dell'Uomo è glorificato; Iddio glorificherà anche gli uomini. »

(28) Edizione romana: *Deh fa che lo sopporti paziente.*

(29) Così l'edizione torinese; dove la romana, con minori offese alla prosodia ed al buon senso, dice:

ANCELLA. Costui mi par che sia del gran Profeta
Seguace e settator per la mia fede,
Se lo guardate in faccia e non lo vieta.
Ei va da lungo e con gran doglia il vede.
Di darti oggi di mal certo son lieta
Se non confessi quel che ognun s'avvede;
Tu sei amico vecchio a questo Cristo.

PIETRO. I' ti giuro per Dio che mai l'ho visto.

(30) Edizione romana:

E che può dar chi nulla non si trova
Ed ha lo viver suo messo ad uscita?

(31) Così in quel rifacimento prosastico moderno della *Passione* che ho già citato (Novara, Miglio, 1889), Pilato, alla notizia dei terremoti che accompagnarono la morte di Gesù, dice (atto VI, scena 1.ª): « ...... E mia moglie? Sì, anche mia moglie, appena io proferii la sentenza, quella sentenza malaugurata, fu presa agli occhi da sì forti dolori e spasimi, che credeva quasi di dover perder la vista... »

La moglie di Pilato è però persona biblicamente storica. Dice il Vangelo di San Matteo (XXVII, 19): « Sedente antem illo (Pilato) pro tribunali,

misit ad eum uxor eius dicens: Nihil tibi, et justo illi; multa enim passa sum hodie per visum propter eius. » Circa al nome di essa, Procla o Claudia Procula, il CALMET *(Dictionarium sacræ scripturæ)*, rilevando che questo nome fu letto da Vincenzo Bellovacense nel Vangelo di Nicodemo, dubita argutamente essere la qualifica provenuta da una imperfetta interpretazione, leggendosi nello stesso Vangelo (a Fabricio vulgato): « matrona ipsius Pilati PROCUL posita. » Qualcuno ha poi perfino recato nel catalogo dei santi questa Claudia Procula.

La *Passione di Oberammergau* si attiene rigorosamente al testo di Matteo e si limita a fare intervenire un servo il quale da parte della moglie di Pilato raccomanda al proconsole di non decidere nulla contro il Giusto, perchè essa fu tutta la notte conturbata da un terribile sogno a riguardo di lui.

(32) Tutta quest'ottava manca nell'edizione romana.

(33) In D'ANCONA: *Sacre rapp.*, I, 319.

(34) A proposito della Veronica il CALMET già citato scrive: « Vulgari « traditione receptum est, Jesu Cristo in Calvarium subeunti fœminam no- « mine Veronicam, seu forte Berenicem, occurrisse, quæ linteum afferens, « vultus sudorem detergebat; in linteo vero Salvatoris imago prodigia « statim expressa est. Hæc Jesu Christi est imago, quæ vulgo Sancti Vultus « seu Veronicæ nomine celebrato. Romæ, Jerosolimæ et Giennæ in Hispania, « hasce sibi imagines vindicant: facile tamen omnes ex uno eodemque exem- « plari pictæ sunt. Recentiores, aliqui in catalogo sanctorum Veronicam re- « censent ad 4 februarii, cuius tamen nomen, quamvis Romæ diem obiisse « feratur ubi eius corpus adhuc colitur, in martyrologio romano nuspiam ap- « paret... Nomen sanctæ Veronicæ tota antiquitate usque ad decimun sæ- « culum latuit. Non desunt qui ex nomine *Vera-iron* Veronicam fœminam « creaturam (!) fuisse suspicentur. »

(35) L'edizione romana dice in forma più intelligibile e sintattica:

O Dio, quanto giusto sei!
Quanta invidia tu hai dato!
Sol per pena del peccato,
E superbia dei giudei,
Fusti a morte condannato,
Per invidia, Gesù santo.
Che cagione di gran pianto
Gli sarà tal morte ancora!
Non gli par sia mai quell'ora
Che Gesù sia in croce morto,
Non pensando il grave torto
Nè di Dio l'offesa ancora.

Pur che Gesù in croce muora
Non si curan di giustizia:
Giudei pieni di nequizia,
Di veleno, d'odio e rabbia.

(36) Nella lamentazione di San Giovanni, l'edizione torinese ha questa ottava in più, inserita fra la 3.ª e la 4.ª:

Oh! quanto male, ahimè, che cosa forte
Che par Gesù dal Padre abbandonato.
E crudelmente strascinato a morte,
Fra due ladroni in croce conficcato.
Oh quanto è insopportabil questa morte
A portar pena dell'altrui peccato.
Abbi pietà del tuo figliuolo, Padre,
Di noi meschini e sua dolente Madre.

(37) Qui l'edizione torinese dà una disposizione molto più logica nelle battute, mentre l'edizione romana prosegue a far parlar Cristo lunga pezza dopo ch'egli è spirato

(38) È l'osservazione che a proposito della Passione di Oberammergau han fatto quasi tutti i critici che la studiarono. E nell'immensa letteratura di questa Passione — il solo catalogo della Biblioteca Nazionale di Berlino ha quattordici fitte pagine di indicazioni riflettenti studî su questa Passione — per riposarmi sur un'opera meno recente e dove l'entusiasmo è pur meno artificiale, ricordo le parole del KNORR (*Entstehung und Entwickesung der geistlichen Schauspiele in Deutschland und das Passionsspiel in Oberammergau*, Lipsia, 1872, pag. 77): « Nicht nur, dass es den eigenthumlichen Reiz mittelalterlichen Ursprungs treu zu bewahren verstanden, es hat auch den läuternden Einfluss der Neuzeit zu nutzen gewusst. Es ist nach gar mannigfachen Wandlungen, nach harten Drangsalen und feindseligen Angriffen aller Axt zu einer Höhe emporgestiegen, wie keine andere ihm verwandte Einrichtung. »

(39) Nel *Temps*, 21 gennaio 1889.

(40) Taluna mamma pietosa volle però pensar essa alla salute degli angioletti; e si vide allora apparir nelle sfere paradisiache un qualche ombrello protettore!

(41) Quest'era la raccomandazione in uso nella devozione umbra del Venerdì Santo.

(42) Così per riferirmi sempre alla rappresentazione del 1891, son vecchi con molti quinquennii di tirocinio Nicodemo, Caifas, Anna, Geta, ecc.

(43) Le parti parlate sono all'incirca trentacinque per gli uomini e dieci per le donne; ma occorre osservare che, ogni qualvolta nel testo occorre la

frase generica di *farisei*, *giudei*, *marie*, si ha nella interpretazione un frazionamento e uno scambio tale da permetter quasi ad ognuno di metter parola nella recita: può dirsi che niuno sia semplice *comparsa*.

(44) A titolo di curiosità do l'elenco di alcuni principali personaggi nella rappresentazione del 1891: *Maria Vergine*, Silmo Albina — *Maria Maddalena*, Chiappo Carolina — *Veronica*, Chiappo Mercede — *Moglie di Pilato*, Pivano Onorina — *Ancella*, Maggia Eufrosina — *Cristo*, Fogliano Antonio — *Giuda*, Ottella Benvenuto — *San Pietro*, Mercando Bernardo — *San Giovanni*, Pivano Giovanni — *Pilato*, Girelli Giovanni — *Erode*, Chiappo Secondino — *Caifas*, Valletto Luigi — *Anna*, Bertola Lorenzo — *Cavaliere*, Mercando Ambrogio — *Cireneo*, Aiello Matteo — *Angelo-Prologo*, Fontana Avventino — *Lucifero*, Silmo Salvino, ecc., ecc.

(45) D'Ancona: *Sacre rappresentazioni*, vol. I.

(46) Difficilmente le prove d'assieme sono più di due: si fanno in giorni festivi, o di sera al chiaror della luna.

(47) L'incidente occorse nella rappresentazione del 12 aprile 1891; le recite successive proseguirono senza inconvenienti.

(48) Molti ricordi hanno riunito al riguardo il D'Ancona, *Origini*, I, 450 e segg., e il Parfait, *Histoire du théâtre français*, II, 385 e segg.

(49) Pitrè: *Delle sacre rappresentazioni popolari in Sicilia*. Palermo, Vizzi, 1876, pag. 49. Anche oggi sarebbe inesauribile la serie degli aneddoti al riguardo: a San Damiano d'Asti è rimasta celebre una malaccorta lanciata di Longino a Cristo.

(50) Nella Passione di Oberammergau, Gesù sta sulla croce soltanto per venti a ventitrè minuti. A Sordevolo è tanta la tortura della situazione, che per sostenerla l'attore viene ristorato con qualche goccia di liquore, mentre lo si crocifigge a terra, prima ch'egli venga tirato su in croce colle funi.

(51) Cfr. specialmente A. D'Ancona: *Origini*, I, 474 e segg.





INDICE

TESTO.

ILLUSTRAZIONI.

L' editore ringrazia vivamente il fotografo biellese signor Rossetti che autorizzò a giovarsi di numerose sue fotografie e concesse la riproduzione di alcune. Azioni di grazie devono pure essere rese agli egregi dilettanti fotografi signori Maggia Gabriele e Maja Silvio che favorirono alcuni loro saggi.



ALTRE PUBBLICAZIONI DELLO STESSO AUTORE

Il teatro in dialetto piemontese, studio critico. Vol. **I.** Milano, Civelli, 1890.

Id. Vol. II. Milano, Civelli, 1890.

Id. Vol. III. Milano, Civelli, 1891.

Id. Vol. IV. *(In corso di stampa).*

I duchi di Savoia a Mondovì: ricerche aneddotiche. Vol. I. Torino, Roux, 1890.

Id. Vol. II. Mondovì, a cura del Comitato pel Monumento a Carlo Emanuele I, 1891.

Le laudi del Piemonte (in collaborazione con Ferdinando Gabotto). Vol. I. Bologna, Romagnoli - Dall'Acqua, 1891.

Id. Vol. II. *(In corso di stampa).*





95141 (B) netti Fr. 2, 50.

